النقد الغربى والنقد العربى

محمد ولد بوعليبة



النقد الغربى والنقد العربى

د . محمد ولد بوعليبة

اسم الكتاب : النقد الغربي والنقد العربي

اسم المؤلف : د . محمد ولد بوعليبة .

تقديم : د . صبري حافظ .

* الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

المجلس الأعلى للثقافة

" النقد الغربى والنقد العربى "

" نصوص متقاطعة "

دراسة تطبيقية فى النقد المقارن لنصوص

خالدة سعيد ويمنى العيد

تأليف : د . محمد ولد بوعليبة

تقديم : د . صبرى حافظ



مقدمة

د . صبرى حافظ

نصوص نقدية متقاطعة وبصيرة نقدية ثاقبة

قليلة هى الأعمال العربية التى تأتينا من بلاد المغافرة أو موريتانيا الشقيقة بل نادرة، وندرتها تلك توجب علينا الاحتفال بهذا الكتاب النقدى الجديد للدكتور محمد ولد بوعليبة (النقد الغربى والنقد العربى: نصوص متقاطعة). لأنه كتاب جديد وجاد بحق بكل معانى الجدة والجدية، جديد فى موضوعه الشيق وفى منهجه النقدى المتميز معا، وجاد فى تعامله مع مادته بصرامة منهجية ودقة موضوعية تستحق الاهتمام، وبصيرة نقدية تحتاج إلى التوقف حيالها بإعجاب، وإذا كانت النصوص الأدبية العربية التى قرأتها من موريتانيا قليلة، فإن هذا هو أول نص نقدى أقرأه منها، وللنصوص الأولى عادة حظها من التميز ومن التوقع البكر الذى لم تصغ نصوص أخرى شروطه ولم تحدد له مساراته. وبكارة هذا التوقع هى المسؤولة عن مفاجآتى الأولى بهذا النص، فلم تتح لى قراءة أى نص نقدى من موريتانيا من قبل حتى أستطيع أن أقيس هذا النص عليه، وأن أقارنه به، وأستخرج من المقارنة نتائج عن مدى تقدم الخطاب النقدى فى موريتانيا أو مدى تراجعه عما سبق أن قرأت منه، والجهل بشريحة من شرائح الثقافة العربية من متابع حريص على معرفة مختلف تجلياتها الإبداعية والنقدية فى المشرق والمغرب على السواء يشعرنى بالتقصير، ويزيد من عبء إحساسى بالتقصير لعدم معرفتى بالنقد الأدبى فى موريتانيا قبل هذا الكتاب سعة معرفة الدكتور محمد ولد بوعليبة بالنقد الأدبى فى المشرق، وتكريس دراسته الشيقة تلك لتناول بعض جوانبه.

وسعة المعرفة هذه هى أولى مفاجآت هذا النص النقدى الشيق، فإنك تتوقع أن يكون أول نص نقدى تقرأه من بلد عربى لم تترسخ فى الذاكرة الثقافية العربية

إنجازاته بعد نص تقليدي محافظ، بمعنى أنه ينطلق من مصادرات الخطوات الأولى وتهيباتها، وتدفعه هواجس تحسس الطريق إلى الاستسلام للطرق المطروقة، والمسارات المألوفة، وتجنب الخوض في المناطق البكر التي لم يسمع فيها وقع لقدم نقدية من قبل. لكن هذا الكتاب الجديد يتنكب طريق البدايات التقليدية، ويغامر بدراسته الشيقة في أفق جديد يستفيد فيه الباحث من دراسته في فرنسا كل الاستفادة، ليفتح لنفسه، وللنقد العربي في موريتانيا الشقيقة فيما آمل، طريقا جديدا ومساقا متميزا، ينطلق بالدراسة النقدية، وهذه هي ثاني مفاجآت هذا النص النقدي الجميلة، من مصادرة أساسية مفادها وحدة الخطاب النقدي العربي، ووحدة الثقافة العربية التي انجبته بالتالي، وهي مصادرة مهمة عادة ما تغيب عن كثير من الإجتهادات العربية فتقع في وهاد التكرار بينما تشقشق بالريادة والتجديد، وقد حتمت عليه عملية الانطلاق من هذه المصادرة المبدئية ضرورة تأسيس دراسته فوق آخر إنجازاته المشرقية منها والمغربية على السواء، لأن الدكتور ولد بوعليبة لا يبدأ من حيث بدأ النقد الأدبي العربي الحديث في المشرق أو المغرب، وإنما من حيث انتهت استقصاءات أبرز أعلامه في النظرية أو التطبيق على حد سواء، وكأن غايته في اعتقادي هي أن يضيف جديدا إلى هذا النقد، لا أن يكرر ما سبق أن حققه غيره من النقاد في سائر أرجاء الوطن العربي .

أما ثالث مفاجآت هذا النص النقدي المدهشة فهي صرامته المنهجية، ولا غرو فهو أطروحة كاتبها التي نال عنها درجة الدكتوراه من فرنسا ذات التقاليد العلمية العريقة من ناحية، وأطول الثقافات باعا في مجال الإسهام في ثورة النقد الأدبي الحديثة من ناحية أخرى، وهي الثقافة التي لها كذلك الباع الأطول في التأثير على النقد الأدبي العربي منذ عاد طه حسين من فرنسا في العشرينات بمنهجه الشكي الديكارتي فكتب دراسته المؤسسة والمغيرة معا (في الشعر الجاهلي)، وحتى عودة محمد ولد بوعليبة منها أيضا بهذه الدراسة المنهجية الشيقة إلى موريتانيا الشقيقة، والتي آمل أن تكون هي الأخرى فاتحة مرحلة جديدة في النقد هناك، فهي دراسة جادة في الأدب المقارن بالمعنى العلمي الدقيق لهذا المصطلح، وما أقل الدراسات العربية المنهجية في هذا المجال، تتخذ النقد الأدبي مجال تطبيقاتها الدقيقة، فتضيئ بذلك جانبا مهما من

جوانب الخطاب النقدي العربي، وتخضع في منهجها النقدي للمفهوم الفرنسي للأدب المقارن والذي يجعل تتبع المصادر والمؤثرات بين أدب وآخر مجال دراسته الأساسي، ولا تكتفي هذه الدراسة بتتبع المؤثرات والتعرف على ما انتابها لدى من تأثر بها من تحولات، وإنما تلجأ كذلك إلى المقارنة بالمعنى الدقيق للكلمة، حيث تقارن بين ما جرى للأفكار بعد تحولاتها في الثقافة التي وفدت إليها، وما حدث لنفس تلك الأفكار في ثقافتها الأم من ناحية، وتقارن أيضا بين مدى استيعاب كل ناقدة من ناقدتي الدراسة الأساسيتين للمؤثرات التي تعرضتا لها من ناحية أخرى.

وتسعى هذه الدراسة كما يقول عنوانها إلى المقارنة بين النقد في الغرب والنقد العربي، وقد هدته معرفته الواسعة بخريطة النقد الأدبي العربي إلى اختيار ناقدتين بارزتين من المشرق العربي لمعرفة مدى منهجية دراساتهما النقدية، وطبيعة المؤثرات الغربية المختلفة على هذه المنهجية هما خالدة سعيد ويمنى العيد، وقد كان اختيار ناقدتين مرموقتين من ملامح ريادة هذه الدراسة كذلك لأنها فيما أعلم أول دراسة من هذا الطراز عن النقد عند المرأة العربية، في وقت حظيت فيه مختلف إبداعات المرأة بالاهتمام دون إبداعها النقدي الذي أصبح لها فيه باع طويل تؤكده بالإضافة إلى الناقدتين موضوع الدراسة أعمال لطيفة الزيات وسيزا قاسم وفريال غزول وأمينة رشيد وفدوى ملطي واعتدال عثمان وسامية محرز وهدى الصدة وغيرهن، وكان اختيار الناقدتين موفقا كذلك، فأولاهما من سورية، وإن استقر بها المقام في بيروت بعد زواجها من الشاعر السوري علي أحمد سعيد المسمى ب"أدونيس"، ثم رحلت بعد ذلك إلى باريس وأقامت بها. وثانيتهما من لبنان الذي كان له باع طويل في مجال الدراسات النقدية منذ بدايات النهضة العربية، وقد درست الناقدتان في فرنسا وحصلت كل منهما على شهادة الدكتوراه منها -- ولا أظن أنها دكتوراه الدولة، وإنما دكتوراه الحلقة الثالثة كما كانت تسمى في ذلك الوقت، إذ حصلت أولاهما عليها من المدرسة العليا للدراسات التطبيقية عام ١٩٧٣، بينما حصلت يمنى العيد عليها من جامعة السوربون عام ١٩٧٧، فنحن هنا بإزاء ناقدتين عربيتين درستا في الجامعات الفرنسية. ولكنهما اختلفتا اختلافا جوهريا من حيث المنهج والمسار. كلتاهما قد بدأت في ممارسة النقد قبل ذهابها إلى فرنسا للدراسة، وواصلت العمل به بعد الدراسة،

ومن هنا فإن هناك عددا من الثوابت وعددا آخر من المتغيرات يجعل المقارنة بين الناقدتين واجبة ومفيدة، وهذا يتيح للباحث التعرف على أفكار كل منهما وتوجهاتها النقدية قبل الدراسة في فرنسا. وبعدها، من خلال المقارنة بين المرحلتين ورصد مسارات تحول كل منهما، ومدى هضمها لما درسته، أو لما اختارت أن تتبناه مما درسته، في دراساتها اللاحقة.

نحن إذن بإزاء دراسة تتوفر لها كل المحددات المعيارية والمنهجية للأدب المقارن تكشف عن سعة مدارك الباحث المعرفية، وتحاول أن تشق لنفسها طريقا جديدا في البحث العلمي، لذلك يبدأ الباحث دراسته بفصل أول عن النقد الجديد في الغرب، وهو يقصد بالتحديد في فرنسا، بل إنه يقصد تيارا محددا من تيارات النقد الأدبي الفرنسي، ذلك لأننا لانستطيع أن نعتبر هذا الفصل الأول بحق "نبذة عن النقد الجديد في الغرب" كما يقول عنوانه، لأن ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين ليس أقل من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة، ولا يمكن استيعابها في نبذة من هذا النوع، لأن ما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبي يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع استقصاءات سانت بيف وهيبوليت تين الفرنسية، إن لم يفقه، فقد بدأ هذا القرن بمغامرة الشكليين الروس الشيقة، وما نجم عنها من استقصاء فيكتور شكلوفسكي، وفلاديمير بروب اللامعة، وهي استقصاءات أسست دراسة الأدب على أسس أدبية خالصة، بعد ما كان كل من الدراسات النقدية وعمليات التحقيب الأدبية تعتمد على منجزات العلوم الأخرى، سواء منها الطبيعية أو الاجتماعية، واهتمت بمعرفة ما يجعل نصا من النصوص أدبيا بينما لا يستحق نص آخر هذه الصفة، أي بما دعوه بأدبية الأدب، وأسست هذه الأدبية على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي للأدب، وليس على قواعد مستقاة من علم النفس أو الاجتماع أو غيرهما.

لكن أبرز إنجازات هذه المرحلة النقدية الباكرة من القرن العشرين قاطبة هي أعمال الناقد الكبير ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥)، والتي تشكل وحدها ثورة نقدية عارمة، فقد أسس باختين إنجازه النقدي على قاعدة صلبة من نظرية اللغة أولا في كتابه المهم (الماركسية وفلسفة اللغة)، ثم دخل بعده في حوار نقدي خلاق مع أفكار

الشكليين الروس ورؤاهم، ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية، مؤسسا من خلال هذا النقد تصورا جديدا للغة يختلف كثيرا عن تصور الشكليين، وعن تصور البنيويين فيما بعد، لأنه تصور لا يفصل اللغة عن سياقها ولا عن الخطاب الذي تنتجه، وهذا التصور الحواري للغة والذي بلوره باختين في دراسته المهمة (شعرية ديستويفسكي) يعتمد على ازدواجية الصوت وحوارية الكلمة. وهو التصور الذي دخل به إلى ساحة الرواية فغير نقدها إلى الأبد، فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريته التي صاغها باختين في دراساته اللامعة عن (الرواية والملحمة) وعن (الخيال الحواري)، فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية، ودخلت بها إلى مرحلة من النضج والعمق غير مسبوقتين.

ثم امتدت تأثيرات هذه المغامرة الروسية الكبيرة بفرعها الشكلي لا البختيني إلى براغ ومدرستها المرموقة التي برز منها يان موكاروفسكي (١٨٩١- ١٩٧٥) ورومان ياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢)، فطور موكاروفسكي الأساس الإشاري المزدوج للتعامل مع المنتج الثقافي كعلامة أو بالأحرى بنية متشابكة من العلامات، لها استقلالها النسبي وفعالياتها داخل العمل الفني من ناحية، ولكنها تتعرض أثناء عمليات التوصيل والتأويل لعدد من التحويرات المهمة التي لا يمكن التغاضي عنها في التعامل مع العمل الفني، واستطاع موكاروفيسكي بذلك الأساس الإشاري المكثف تطوير نقد المسرح والعلامة المسرحية بطريقة بدأ بها العرض المسرحي يحتل مكانة مرموقة في نقد المسرح بعدما كان هذا النقد قاصرا في الماضي على النص المسرحي وحده، كما طور من خلال هذا النقد جماليات جديدة للمسرح لا يزال تأثيرها فاعلا في نقد المسرح حتى اليوم، أما ياكوبسون فقد أصبح ابرز أعلام مدرستي الشكليين الروس وبراغ في الغرب بسبب دراساته اللغوية، واستقصاءاته المهمة عن عمل اللغة وآليات عملية التوصيل من ناحية، وتطبيق هذا كله على نقد الشعر من ناحية أخرى، بصورة أصبح معها أحد مؤسسي المقترب البنيوي في نقد الشعر فيما بعد.

وترافق هذا كله مع إنجازات تشارلز بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) الأمريكي وفرديناند دي سوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣) السويسري، ولوي هيلمسليف (١٨٩٩ - ١٩٦٥) النرويجي اللغة، وما ترتب عليها من مناهج نقدية وإضاءات لامعة لكيفية عمل اللغة في

النص الأدبي، وهي إنجازات تحتاج إلى وقفة إزاءها لأنها غيرت النقد الأدبي. ونتج عنها عدد من المقتربات المهمة من البنيوية وحتى التفكيكية، وقد ترافقت هذه الاجتهادات الثلاثة بمعزل عن بعضها البعض برغم اقتراب نتائجها من بعضها البعض، فقد غير هؤلاء اللغويون الثلاثة طبيعة دراسة اللغة، فتغير مع ذلك فهمنا لها، ولدورها في عملية التوصيل والفهم، إذ يعد بيرس المؤسس الأول لعلم الإشاريات أو دراسة العلامات، وواضع حجر الأساس للبنية الثلاثية للعلامة (إشارة، مشار إليه، دلالة)، وهو الأمر الذي سيتوصل إليه السويسري دي سيسور بعد ذلك بسنوات دون معرفة بإنجازات بيرس الأمريكي، لأنه بدأ دراسته للغة بهذا الجانب الإشاري فيها، وتنبأ عام ١٨٦٧ بتأثير الإشارية المحتمل على دراسة الآداب والفنون والقانون، وهي كلها مجالات سرعان ما استفادت منها فيما بعد، واستطاع التمييز بين مجالات مختلفة للإشارة: مجالها الإيقوني ومجالها التصنيفي، ومجالها الرمزي مما ساهم في إرساء علم الإشاريات، أو السيميولوجيا كما يحلو للبعض، وتعميق مفاهيمه فيما بعد على يدي سوسير وهلمسليف.

وقد ترافق تأسيس هذه القاعدة اللغوية لعملية الاتصال في علم كامل هو علم الإشاريات مع بزوغ مدرسة النقد الأدبي الجديد في الولايات المتحدة والتي بدأت بإليوت وريتشاردز واستمرت مع ألانتيت ورانسوم وحتى كلينيث بروكس ونورثروب فراي، وقد كرست هذه الاستقصاءات النقدية جميعا، على اختلاف مقترباتها وتكامل هذه المقتربات معا مجموعة من الأدوات النقدية المرهفة للتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها منتجات لغوية في المحل الأول لا بد من فك شفرات عمليات توليدها للمعنى وتوصيله قبل الحديث عن أي شيء آخر خارج العمل الأدبي، وكان هذا كله يدور بموازاة تبلور نقد أدبي يستلهم نظرية ماركس المادية الجدلية في الاقتصاد السياسي والمجتمع من ناحية، وآخر يستلهم استقصاءات فرويد في التحليل النفسي وتطبيقها على الأدب من ناحية أخرى، وثالث يستلهم الوجودية في تأويلاتها الجدلية مع سارتر وكامي أو الظاهراتية مع ميرلو بونتي من ناحية ثالثة، وما إن انتصف القرن حتى اندلعت عملية تجديد واسعة في شتى مناحي الثقافة الغربية، بدأتها البنيوية الفرنسية معتمدة على سيميولوجيا ياكوبسون وجريماس، وإضافات تشومسكي وبينفينيست

اللغوية المهمة، وتحليلات ليفي ستراوس الأنثروبولوجية، واستقصاءات لاكان النفسية، وكتابات بروديل التاريخية أو بالأحرى الحضارية الشاملة، وبلغت هذه البنيوية ذروتها الأدبية في إبداع رولان بارت النقدي اللامع وأعمال تلاميذه الموهوبين من جيرار جينيت إلى تزفتان تودوروف وجوليا كريستيفا، وأثرت هذه البنيوية استقصاءات ما بعد البنيوية، وما انطلق من رد فعل عليها على ثلاث محاور مختلفة: أولها محور ميشيل فوكو وأركيولوجيا المعرفة عنده والتي يدين في الكثير منها إلى أستاذه جورج كانجوييم الأقل شهرة من تلميذه، ولكنه لا يقل أهمية عنه بأي حال من الأحوال، وثانيها محور جاك ديريدا وإيمانيويل لافيناس ونظرية التفكيك التي أثرتها استقصاءات ديلوز الفلسفية الشيقة، وثالثها وأهمها جميعا في اعتقادي هو محور بيير بورديو ونظريته عن مجال الانتاج الثقافي المعرفي المترع بشبكة بالغة التعقيد من علاقات القوى الرمزية والعنف الرمزي، وإذا كان المحور الأول يستمد إلهامه الفكري من المفكر الإيطالي الكبير جيامباتيستا فيكو وكتابه (العلم الجديد) الذي نشر عام ١٧٤٤، بينما يستمد المحور الثاني إلهامه الفكري من الفيلسوفيين الألمانيين فريدريك نيتشه ومارتن هايديجر، فإن محور بورديو الثالث هو أكثر هذه المحاور استيعابا لأفضل ما في البنيوية ومزاوجته مع أفضل ما في الماركسية في مزيج فكري جديد بالغ العمق والحصافة.

وكان كل هذا يدور في فرنسا في موازاة موجة من الاستقصاءات الماركسية الشيقة التي بدأت قبل ذلك بالطبع مع جورج لوكاتش في المجر وتلميذه النجيب لوسيان جولدمان وبنيويته التكوينية التي وضعت أسسا جديدة لعلم اجتماع الرواية، طوره بيير ماشاري في نظريته المهمة عن الإنتاج الأدبي. وتطورت هذه الاستقصاءات كذلك مع لوي ألتوسير وألان تورين في فرنسا، وفالتر بنيامين وتيودور أدورنو ومدرسة فرانكفورت في ألمانيا، وإرنستو لالكلو في الأرجنتين، وفريدريك جيمسون في أمريكا، وتيري إيجيلتون في بريطانيا، وإعجاز أحمد في الهند، وموجة أخرى من الاستقصاءات التفكيكية الأمريكية عرفت باسم مدرسة جامعة ييل الأمريكية التي كان أبرز نقادها بول دي مان، وهارولد بلوم، وهيليس ميلر، وموجة ثالثة من النقد النسوي الذي انحدرت أغلب استقصاءاته من عباءة سيمون دو بوفوار وجنسها الثاني الفكرية، وهي العباءة

التي خرج منها الجيل الأول من منظري الفكر النسوي من الأسترالية جيرمين جرير، وحتى الأمريكيتين كيت ميليت وماري إلمان، ثم أخذت تلك النزعة النسوية في النقد الأدبي عدة مناحي تحليلية وفكرية مختلفة مع جوليا كريستيفا وكاثرين كليما وهيلين سيكسوس ولوس إريجاري في فرنسا، وإيلين شووالتر وباربرا جونسون في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوريل موي في النرويج، وساندرا جيلبرت وسوزان جوبار وكارول بيتمان في بريطانيا وغيرهن.

ولا يمكن أن يكتمل الحديث عن ثورة النقد الأدبي في القرن العشرين دون الإشارة إلى آخر الإنجازات النقدية الكبيرة في هذا القرن، والتي يعتبرها البعض من أهمها جميعا، ألا وهي إضافات الناقد العربي الأمريكي الكبير إدوار سعيد، وما نجم عنها من تشكل تيارين نقديين جديدين: أولهما هو تيار نقد ما بعد الاستعمار، وهو التيار الذي يمد جذوره في كتابات فرانز فانون والذي أخذ ينتشر انتشارا واسعا في حقل الدراسات النقدية والأدبية في العالم الناطق بالإنجليزية خاصة، وأنجب حتى الآن عددا من الأعلام المرموقين من هومي بابا وجياتري سبيفاك إلى بينيتا باري ونيل لازاراس، وثانيهما هو تيار النقد الثقافي الذي يمزج إنجازات إدوار سعيد بإنجازات الناقد الانجليزي الشهير رايموند ليامز، والذي برز فيه عدد غير قليل من النقاد المعاصرين من ستيوارت هول وسايمون دورنج حتى فرانكو موريتي وإدوارد سوجا وبيتر بيرجر، وبالإضافة إلى إنجاز سعيد الكبير الذي أصبحت له الغلبة في حقل النقد الأدبي في الجامعات الغربية الآن، لابد ألا ننسى مدرسة القراءة والتلقي الألمانية والتي ركزت على استجابة القارئ، وعلى أفق التلقي وتوقعاته، وكان من أبرز أعلامها ومؤسسيها هانز روبرت ياوس وولفجانج إيسر في ألمانيا ثم أصبح لها مؤيدوها ومريدوها في الولايات المتحدة مثل ستانلي فيش ومايكل ريفاتير ونورمان هولاند، وسويسرا جورج بوليه وبريطانيا جين تومكينز وديفيد بليتش ووالتر ووكر، وتيار نقدي آخر يستمد مرجعيته الفلسفية من أعمال هانز جورج جادامر هو التيار التأويلي الهرمنيوطيقي وأبرز نقاده هما الفرنسيان جاستون باشلار وبول ريكور.

هذه الثورة النقدية الضخمة لا يمكن الإحاطة بإنجازاتها في كتاب واحد، ناهيك عن فصل قصير مثل "نبذة عن النقد الحديث في الغرب"، لأن هذه النبذة قد اقتصرت

على تيار واحد من تيارات هذا النقد الجديد في الغرب، أو بالأحرى في فرنسا، وهو ما عرف باسم النقد الجديد هناك، أي البنيوية الفرنسية التي تزعمها رولان بارت، وعدد من تلامذته النجباء من جيرار جينيت إلى تودوروف وكريستيفا. لكن هذه النبذة برغم عنوانها الطموح كانت كافية لغرض الكتاب المحدد، حيث أن هذا التيار النقدي الجديد في فرنسا هو التيار الذي تأثرت به ناقدتاه إبان فترة دراسة كل منها في باريس، خاصة وأن إحدى الناقدتين، وهي خالدة سعيد، قد أسعدها الحظ بحضور عدد من دروس رولان بارت نفسه، وإن بدا من تطبيقاتها التالية -كما تبرهن على ذلك دراسة بوعليبة- أنها لم تستفد من دروس هذا الناقد العملاق، واستبصاراته اللامعة، فشتان بين تلميذة بارت العربية والتلميذان البلغاريان: تودوروف وكريستيفا.

وبنفس الطريقة الموجزة في التعرف على النقد الغربي، يقدم لنا الفصل الثاني من الدراسة "*تطور الأدب والنقد في الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين* " نبذة موجزة لا تفي هي الأخرى هذا الموضوع حقه، ولا تحيط بطموح العنوان الذي يحتاج هو الآخر لأكثر من كتاب، لكنها تركز على فكرتين أساسيتين أولاهما هي أن النشأة المتزامنة للنقد العربي الحديث، مع الأجناس الأدبية الجديدة التي ظهرت في الأدب العربي في القرن العشرين من قصة ورواية ومسرحية، تعضد القول بأن هذا النقد استلهم النموذج الغربي، عبر التراجم ومعرفة الأصول، كما استلهمته هذه الأجناس الأدبية الجديدة، "فما دام النقد يبحث عن مصادر تجدده من الخارج فإنه يفعل نفس ما تفعله الرواية والمسرحية، هذه الفنون التي تتمتع بغاياتها الجمالية الخاصة، وبذلك يعلن نفسه نوعا كسائر الأنواع"، وقد تعرضت هذه الفكرة أو المقولة الدارجة المكرورة للكثير من النقد والتحليل. لأن من العسير القول بأن ثقافة معينة، ما إن تتوفر لها أسباب الاتصال بثقافة أخرى، حتى تنقل عنها أجناسها الأدبية وأفكارها النقدية المختلفة، أو تقتبسها. وقد كتب كاتب هذه المقدمة كتابا بأكمله، نشر باللغة الانجليزيةعام ١٩٩٣ بعنوان (*تكوين الخطاب السردي العربي*)، لدحض هذه الفكرة الشائعة، ولا مجال هنا لتكرار مقولات هذا الكتاب، الذي أرجو أن تظهر ترجمته العربية قريبا.

لكن أبرز مفارقات هذا الفصل أن محمد ولد بوعليبة يكرر مثل هذه الأفكار المكرورة التي يقول بها أكثر من دارس غربي وعربي، بالرغم من وعيه بأهمية أفق

التوقعات لدى جمهور القراء – وهو مفهوم صاغته بحصافة كتابات هانز روبرت ياوس ومدرسة استجابة القارئ الألمانية– في تشكيل رؤى الكتاب وتصوراتهم، وأهم من هذا كله في تشكيل حاجات القراء وأفق توقعاتهم، وكان عليه أن يدرك أنه بدون عملية طويلة ومعقدة من التحول الثقافي والحضاري الشامل بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعمرانية يتكون عبرها جمهور مغاير من القراء، تلقى تعليما مختلفا عن ذلك الذي اعتاد على تلقيه جمهور القراء التقليدي، وعاش حياة مختلفة، وصيغ وجود مادي ومعنوي مغايرة، ويتطلب لذلك منتجا ثقافيا مختلفا يستجيب لذائقة أدبية تشكلت على غذاء من الترجمات والأعمال الأدبية الجديدة على واقعه، لايمكن أن تتم علمية تخليق أو استنبات هذه الأجناس الأدبية الجديدة في واقع ثقافي وأدبي مغاير للواقع الذي ظهرت فيه، لأن الثقافات لا تقتبس من بعضها البعض بهذه السهولة، ولا تترجم حتى عن الثقافات الأخرى إلا ما كانت على وشك ابتداعه بنفسها، كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته، وإلا فإنها لن تفهم ما تقتبسه، ولن تستوعب ما تترجمه، وهذا العجز عن الاستيعاب هو ما تثبته دراسته بالنسبة لإحدى ناقدتيه.

أما الفكرة الأساسية الثانية التي ينطوي علهيا هذا الفصل فهي استمرار الصراع بين القديم والجديد في الثقافة العربية على امتداد القرن العشرين، وهو الصراع الذي أخذ في أحيان كثيرة شكل دفاع القديم أو التقليدي عن نفسه ضد الوافد الدخيل أو الجديد الذي أخذ ينتزع الأرض من تحت أقدامه، وهو صراع يؤكد استحالة فكرة الاستيراد ذاتها، لأنها تلقى الكثير من المقاومة من الثقافة الأصلية، بل من اللغة ذاتها التي تقاوم المصطلحات الجديدة أو تحورها وهي تطوعها لسياقاتها فتبدل بذلك من دلالاتها ومعانيها، ويؤكد هذا الصراع أهمية عملية التحول الاجتماعي والسياسي والعمراني والثقافي التي تنتج عنها صيغ جديدة من الوجود، وأشكال جديدة للتعبير عن هذه الصيغ، وإذا ما تجاوزنا عن هذا المدخل الإشكالي الذي يستغرق عددا قليلا من الصفحات، وانتقلنا إلى ما يعتبره بداية حقيقية للنقد الأدبي العربي الجديد مع طه حسين (١٨٨٩ – ١٩٧٣) ومنهجه الكشى الديكارتي الجديد – والذي يترجمه باسم "الكرتزيانية" وهي نسبة إلى النسبة الفرنسية لديكارت قد لا يتعرف عليها كثير من القراء – سنجد أن القسم الأول من هذا الفصل يقدم عرضا

سريعا للمؤثرات النقدية الفرنسية، وخاصة النقد الديكارتي واللانسوني على هذه البدايات.

فقد كان لهذا النقد تأثيره الكبير على النقد الأدبي العربي في هذا الوقت، لا يقتصر على دور طه حسين الكبير وحده، ولكنه أصبح علامة على حركة نقدية جديدة نشطة تتجسد في كتابات أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) ومصطفى عبد الرازق (١٨٨٥ - ١٩٤٧) وأحمد أمين (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) وأحمد حسن الزيات (١٨٨٩ - ١٩٦٨) وزكي مبارك (١٨٩٣ - ١٩٥٢) وأمين الخولي (١٨٩٥ - ١٩٦٦) التي اختط كل منهم فيها لنفسه طريقا متميزا ومنهجا فريدا، يجمع بينها جميعا قاسم مشترك هو التجديد الذي أقام حواره الخصب مع المؤثرات النقدية الفرنسية. كما كان للمؤثرات الانجليزية المشابهة، وخاصة النقد الرومانسي، سطوتها على مدرسة الديوان، وإن لم يذكر كدارس للأدب المقارن، دور أبرز أعضاء الديوان وأكثرهم موهبة، وهو عبد الرحمن شكري، باعتباره الجسر الذي عبرت عليه هذه الأفكار إلى نجمي المدرسة الآخرين: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، بعد دراسته لعامين في مدينة شيفيلد الإنجليزية، وإن ذكر الجسر الآخر التي عبرت عليه أفكار مماثلة من مصادر الثقافة الانجليزية، وهو ميخائيل نعيمة وكتابه الشهير (الغربال) الذي كتبت جل فصوله في سياق نشاط الرابطة القلمية في المهجر الأمريكي، وإن نشر الكتاب في القاهرة بسبب حماس العقاد للكتاب وأفكار مؤلفه التي يتجاوب فيها كثيرا مع أفكار مدرسة الديوان ومنهجها النقدي.

ثم يصل بعد ذلك إلى دخول التأثيرات الماركسية إلى النقد العربي مع مد الرواية الواقعية في الخمسينات في كتابات حسين مروة ومحمد دكروب في لبنان ونقد محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في مصر. وقد كان هذا التيار نوعا من تطوير النقد الاجتماعي الذي بدأ مع شبلي شميل وسلامة موسى، والذي نجد له جذورا موازية في دراسة العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي). وإن اقتصر هذا النقد الماركسي في هذه المرحلة الباكرة على نظرية الانعكاس المحدودة. أما القسم الأخير من هذا الفصل فيهتم بالتعرف على استقبال البنيوية في الوطن العربي ووضعيتها فيه، ومدى الصعوبات التي واجهت النقاد العرب في ترجمة مصطلحاتها، أو

نقل تصوراتها ومفاهيمها إلى العربية، أو تطبيق منهجها النقدي على النصوص الأدبية العربية، ويوشك هذا القسم أن يكون المهاد لتقديم الباحث لاختياراته التطبيقية، والتعريف بدوافع هذه الاختيارات، وموضعتها في سياقها من تأثيرات البنيوية على النقد الأدبي العربي، وإشكالياتها العامة فيه، لأن الناقدتين اللتين اختارهما قد تأثرتا كلتاهما بالبنيوية ولم تنج أي منهما من إشكالياتها، لكن ما يضفي على المقارنة بينهما أهميتها المنهجية والدلالية، هو أن كلا منهما قد جاءت إلى البنيوية من طريق مغاير، بل مناقض، كلية لذلك الذي جاءت منه الأخرى. ولذلك تفرد الدراسة فصلا للتعرف على أفكار كل ناقدة وتصوراتها المنهجية قبل تعرفها على البنيوية، وآخر لتناول نقدها بعد اغترافها من البنيوية في مصادرها الفرنسية أثناء دراسة كل منهما في فرنسا. ومن هنا أثمرت المقارنة، ووفرت لنا عملا نقديا يعد إضافة حقيقية للدراسات النقدية المقارنة في ثقافتنا العربية.

بعد هذين الفصلين التمهيديين يدخل الباحث في صلب الدراسة مع الفصل الثالث "خالدة سعيد: ناقدة متحيزة". ويبدأ هذا الفصل بموضعة تجربة خالدة سعيد في سياق نشأتها وتبلورها في كنف مدرسة " شعر" اللبنانية، وتحت تأثير أفكار زوجها على أحمد سعيد المسمى ب"أدونيس" وطموحاته الثقافية الجموحة، لنعرف مصدر تحيزاتها، ومواطن الخطل في تجربتها، ويكشف الباحث في هذا الفصل بنزاهة واقتدار أن أفكار خالدة سعيد النقدية الأساسية في هذه المرحلة الأولى من نقدها، وأفكار "أدونيس" حول الشعر أيضا – وهما صنوان لاينفصلان في تلك المرحلة على الأقل– كلها منقولة عن كتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا الراهنة) الذي صدر عام ١٩٥٨، دون أمانة ذكر المصدر الذي أخذا عنه، ويتتبع الباحث بدقة لا تترك مجالا للشك في نتائجه كيف انتحلت خالدة سعيد لنفسها أفكار سوزان برنار، وأقامت عليها عمارة كتابها الأول (البحث عن الجذور) عام ١٩٦٠ . إذ يرد الكثير من الجمل المفتاحية والأفكار الأساسية، بل وترتيب أولويات سمات الشعر الجديد عندها، إلى مصادرها في كتاب برنار الذي انتجت لنفسها أفكاره، فالمبادئ الثمانية التي توردها خالدة سعيد لتحديد ماهية الشعر الجديد، كلها وبنفس ترتيب ورودها لديها، حتى لايمكن التذرع بتوارد الخواطر، مأخوذة عن سوزان برنار.

ثم يتناول الباحث بعد ذلك تأثير إليوت على قسم آخر من دراسات كتابها الأول ذاك، فيكشف عن مدى محدودية فهمها لإليوت ومعرفتها الناقصة به، وربما بلغته التي يبدو أنها لاتعرفها، أو تنقل عن ترجمات غير دقيقة لها. لكن أخطر ما يكشف عنه هذا الفصل - بالإضافة إلى الانتحال، وهو سلوك نجده عندها وعند زوجها، لأن "أدونيس" يمارسه باستمرار في شعره ونثره على السواء، وثمة كتاب كامل عن انتحالاته كتبه الناقد العراقي المرموق كاظم جهاد -هو أن خالدة سعيد لا تستوعب النظريات التي تنقل عنها، وكأنها لاتفهم ما تنقله، ولا تدرك متطلبات هذه النظريات الجديدة التطبيقية، فهي "تقول إنها كتبت نظرياتها بعد ما بحثت في استجابة الشعر الجديث لهذه المبادئ الثمانية" ولكننا نعرف الآن أن هذه المبادئ الثمانية كلها منتحلة عن برنار، وليست نتيجة اجتهاد أو استقراء نقدي مستقل لحصاد الشعر العربي الجديد. وحتى لو تجاهلنا هذه الفرية المفضوحة سنجد كما يقول بوعلية أنه "لا أثر في دراسات خالدة سعيد لتأثيرات الاتجاهات النقدية الغربية التي لمسناها في الإعلان أو تقديم دور الناقد. ورغم استعمالها في هذه الدراسات لعبارات مثل، صوت داخلي، المستعارة من لغة إليوت، فإنها لاتستغلها لتوضيح معنى العبارة مطبقا على قصيدة بعينها" لأن تحليلها للقصائد لا يتجاوز "النقد التأويلي الذي يفرض معنى ذاتيا للإنتاج، أو بتناول موضوع أو غرض أساسي تعبر عنه القصيدة، وتربطه خالدة أساسا بحياة المؤلفة"، أو بأنها تترجم في شعرها اضطهاد المرأة وغير ذلك من الممارسات التقليدية في النقد.

فإذا انتقلنا إلى الفصل الخامس "البنيوية التوفيقية لدى خالدة سعيد" سنجد أن الأمر لا يختلف كثيرا عما كان عليه قبل دراستها في فرنسا. فمن شب على شيء شاب عليه كما يقول المثل السائر. فالبرغم من أنه قد أتيح لها أن تحضر دروس رولان بارت العظيم نفسه، إلا أن ممارستها النقدية بعد دراستها في باريس تكشف عن نفس العيوب الأساسية التي عثر عليها الباحث في ممارستها قبل الدراسة فيها. فأطروحتها التي أنجزتها في باريس بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بعنوان "رسالة التحديث في الأدب العربي المعاصر" عام ١٩٧٣ والدراسات التي نشرتها في مجلة (مواقف) والتي جمعتها في كتاب (حركية الإبداع) ١٩٧٩ تكشف عن غياب تأثير التصورات النقدية الجديدة التي تعرضت لها أثناء دراستها في فرنسا على دراساتها التطبيقية،

بالرغم من وجود أطياف هذه التأثيرات على سطح كتاباتها وفي كثير من شقشقاتها النظرية. فمعرفة النقد الغربي الجديد، أو الإلمام ببعض ملامحه شيء، وهضم هذا النقد واستيعابه بحيث يتجلى في الممارسات التطبيقية على الأدب العربي شيء آخر. لأنها تتناول في هذين الكتابين عددا من قضايا النقد الجديد في فرنسا، والأسس التي انبنى عليها، لكنها عندما تطبق هذا النقد الجديد في دراستها لقصيدة زوجها "هذا هو أسمي" نجد أنها تطبق عليها أفكار إليوت، لا منهج النقد البنيوي الجديد الذي أشادت به في مقدمتها، لأن محاولتها للبرهنة على مسرحية هذه القصيدة تنطلق من تصور إليوت عن تعدد الأصوات في القصيدة عند الشاعر الانجليزي براوننج، وليس من التحليل البنيوي اللغوي الذي قدم لنا ياكوبسون وستراوس نموذجا مهما له في تحليلهما الشهير لقصيدة بودلير.

ويتكرر الشيء نفسه عندما تتناول قصيدة إبراهيم ناجي. فبعد أن تعدد مبادئ المنهج التحليلي الستة التي ستستخدمها لتحليل بنية القصيدة، وهي مبادئ "تعكس تلفيقا منهجيا" تقوم دراسة ولد بوعليبة بالبرهنة عليه، والكشف عن أن هذه المبادئ الستة كذلك، كالمبادئ الثمانية التي سبق أن أخذتها عن سوزان برنار، مأخوذة عن رومان ياكوبسون ونظريته في التوصيل. لكنها عندما تبدأ في تحليل القصيدة تنطلق من تناول "موضوع القصيدة" وكأنها موضوع "إنشاء" تعد بصورة فقهية عناصره، أو كأننا عدنا إلى النقد التقليدي الذي يتحدث عن موضوع الشعر أو القص وشكله، أو في أحسن الأحوال النقد الموضوعاتي thématique الذي انحدر عن الوجودية الفرنسية، وكان النقد الفرنسي الجديد قد تجاوزه بفراسخ عديدة، ثم تمزج هذا كله بأمشاج من افكار فرويد ويونج النفسية، وبأمشاج أخرى من مدرسة الهرمنيوطيقا التأويلية، دون استيعاب للكثير من هذه الأمشاج، أو إعادة استنباتها ضمن إطار نقدي جديد له تكامله الخاص به. بل يبقى هذا كله في دائرة التلفيق المنهجي في صياغتها لما تتصور أنه مبادئ النقد البنيوي. وحينما تحاول تطبيق هذا النقد على قصيدة ناجي والتعرف على الحقل الدلالي الذي تصوغه مفرداتها، نجد أنها تخطئ كذلك فهم مصطلح "الحقل الدلالي" ذاته، لأنها تترجم أبيات القصيدة إلى مفردات من عندها، ثم تصوغ من هذه المفردات، وهي ليست مفردات القصيدة، حقلها الدلالي، دون أن تعي بأن "الموضوع

الرئيسي الذي ستعطيه للقصيدة والمأخوذ عن حقل دلالي مغلوط، لا يمكن إلا أن يكون ذاتيا لأن هذا الأخير لم يأت من القصيدة، ولكنه جاء من تأويل خالدة".

وهو تأويل -كما تقول لنا دراسة بوعليبة المفحمة- "لايقتصر على البحث عن المشروع الأصلي للشاعر. وإنما يبحث كذلك في ظرفه التاريخي وانتمائه الأدبي"، بمعنى أنها وهي تطرح مقدمات عن البنيوية تقدم تطبيقات مغرقة في التقليدية، وترتد في نوع من النكوص إلى مواضعات النقد التقليدي الذي يرجع الكثير إلى شخص المؤلف ومزاجه النفسي وحياته، وكأنها لم تقرأ مقال أستاذها رولان بارت الشهير "موت المؤلف" أو ربما لم تفهمه، فالنص هو مركز البحث البنيوي وليس المؤلف أو السياق، لأن هذا كله ينتمي إلى المناهج التي ثارت عليها البنيوية وعملت على نقضها. وكأنها تستحضر المنهج البنيوي للتمويه به على نقيضه وهو النقد الفقهي التقليدي الموضوعاتي، ويا ليته نقد موضوعاتي دقيق يعتمد على مفردات الشاعر وقاموسه في تحديد موضوعاته، وإنما تخترع فيه الناقدة موضوعات ومفردات من عندها ثم تقحمها على النص، وتأوله وفقا لها. ويواصل الباحث التدليل على التلفيقية المنهجية وسوء الفهم لدى خالدة سعيد عندما يتناول في القسم الثالث من هذا الفصل تعاملها مع مفهوم التوازي في تحليل النص الشعري الذي نقلته عن رومان ياكوبسون، وهو تواز نحوي ألسني، وصوتي تركيبي عنده، أما عندها فإنه يستحيل هو الآخر إلى تواز في الموضوعات، تدرس فيه القصيدة وكأنها نص نثري أو موضوع "إنشاء" مدرسي.

كما يبرهن في القسم التالي لذلك والذي يتناول فيه تأثيرات مدرسة **Tel Quel** الفرنسية عليها، وتأثيرات رولان بارت خاصة في كتابه الشهير **S/Z**- الذي بلور فيه تحليله النصي لواحدة من قصص بلزاك، والذي هو في الأصل دروسه التي كان يلقيها في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ أثناء دراسة خالدة سعيد بها- على كتابيها المذكورين، فيكشف لنا أن استخدامها لبعض المصطلحات التي تعلمتها من أستاذها مثل راسم النص، والنسيج، والقراءة، والضفيرة وغيرها من مصطلحات بارت المحددة في تحليله للنص السردي، قد أخفق في فهم حقيقة هذه المصطلحات، وأنها أخذت تطوعها، أو بالأحرى ترتد بها إلى مصطلحات زوجها "أدونيس" التقليدية في نقد الشعر وتصوره له. كما تتحدث في الدراسة نفسها عن

الشاعر الرائى وهو تصور رومانسى للشاعر والشعر يوشك أن يكون نقيض كل ما هو بنيوى. وهذا التصور الرومانسى للشاعر هو ما قادها فى رأى الباحث ولد بوعلية إلى علم النفس للبرهنة عبر استخدامها لبعض أمشاجه على أن الحلم الشعرى ينطوى على رفض الواقع والثورة عليه، لكن حلم الشاعر ليس مجرد حلم فردى يحتاج إلى تحليل نفسى للكشف عن بواعثه ومعانيه، ولكنه حلم متأصل لديها فى اللاوعى الجماعى.

ويقودها هذا بالتالى إلى نظرية يونج فى اللاوعى الجمعى ولكنها تسىء فهمها كذلك، حينما تخلط بين اللاوعى الجمعى المصاغ من النماذج البدئية المتوارثة والمتأصلة فى النفس البشرية، والإيديولوجيا السائدة أو المهيمنة فى مجتمع معين فى فترة محددة من تاريخه. لأن "اللاوعى الجماعى يعنى عندها التيار الأيديولوجى والذى تسميه أسطورة العصر، والذى يتقاسمه أفراد مجتمع معين فى وقت معين ويقبض الشاعر الرائى عليه ويعريه" كما تقول فى (حركية الإبداع). وهكذا فإن "المفاهيم التى أخذتها عن يونج تبدو مبتوتة الصلة عن فكره، لقد استخدمتها خالدة سعيد للبرهنة على شىء آخر"، ولا يقتصر خلل فهمها لعلم النفس أو سعيها للاستفادة منه عند هذا الحد، وإنما يبلغ درجة كبيرة من الخلط والتخليط فى دراستها عن أنسى الحاج "صراع اللغة واللالغة" والتى تستخدم فيها أمشاجا من أفكار فرويد، يكشف الباحث أنها لم تعد فيها إلى أى من كتابات فرويد الأصلية، وإنما إلى تأويل محدد لبعضها فى كتاب بول ريكور (التأويلات) الذى تنتحل أفكاره دون أن تذكره، كما أنها "تنتقل فى هذه الدراسة من يونج إلى فرويد بسهولة مع ما بين نظريتيهما من اختلاف وعدم تجانس، ذلك لأنها لاتأخذ منهما سوى المفردات التى تقطعها عن السياق الذى يحدد المفهوم الذى أخذته عندهما". ويوجز الباحث نتيجة دراسته الدقيقة لتطور هذه الناقدة فى الخلاصة التالية إزاءها "إذا كان نقدها قد تأثر بالنموذج البنيوى خاصة، فإنه تميز بتلفيقية تتحدد فى مستويين: ففى المستوى الأول راحت تطور فكرة الشاعر الرائى فى الوقت الذى أدخلت أفكار جماعة **Tel Quel** إلى نقدها، ومن المعروف أن هذه الجماعة رفضت مفهوم المبدع. ولم يمنع خالدة سعيد ميلها إلى البنيوية من استخدام مفاهيم علم النفس، وبذلك نجد أن توفيقيتها الأولى نابعة من تعدد التأثيرات، وأما الثانية فهى نابعة من الطريقة التى أدرجت بها هذه التأثيرات فى نقدها، وهكذا فإن المنهج البنيوى

قد استحضر هنا فقط من أجل خدمة منهج موضوعاتي، قد شكل أساس مبدئها النقدي".

فإذا انتقلنا إلى الناقدة الثانية التي تتناولها هذه الدراسة وهي يمنى العيد سنجد أننا بإزاء حالة مختلفة عن الحالة الأولى إلى حد كبير، فبالرغم من وجود عدد من القواسم المشتركة بين الناقدتين: ممارسة النقد قبل الدراسة في باريس وبعدها، وظهور أثر هذه الدراسة على الأعمال اللاحقة، ووجود أواصر وثيقة بين الأعمال السابقة على الدراسة في باريس والأعمال اللاحقة لها، إلا أن هناك اختلافا جذريا بين الحالتين، لأننا مع يمنى العيد بإزاء ناقدة تعترف بمصادر الأفكار التي تستخدمها، ولا تنتحل لنفسها ما ليس لها. وتبذل جهدا في فهم هذه الأفكار في مصادرها، ثم تطرح علينا اجتهادها الخاص في تطوير هذه الأفكار أو تحويرها أو إعادة استنباتها بشكل خلاق من خلال النصوص التي تتعامل معها، والسياقات التي تسعى لإضاءتها. وهذا هو ما دفع الباحث إلى تكريس ثلاثة فصول لدراسة هذه الناقدة بينما اكتفى بفصلين بالنسبة للناقدة السابقة. أول هذه الفصول هو الفصل الرابع الذي يكرسه لدراسة "التأثيرات الماركسية على يمنى العيد" والتعرف على نقدها ومنهجها قبل الدراسة في باريس وأثناءها. ويتناول في هذا الفصل كتابيها (قاسم أمين وتحرير المرأة، وأمين الريحاني: رحالة العرب) و (دراسات نقدية) وعدد آخر من الدراسات التي نشرتها في مجلة (الطريق) اللبنانية. بالإضافة إلى رسالتها للدكتوراة من السوربون عام ١٩٧٧ بعنوان (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيقي في لبنان ما بين الحربين)، لأن هذه الأعمال جميعا تبلور مرحلة في تطور نقد هذه الناقدة هي عنده المرحلة الماركسية. ولأنها تنطلق في معظمها من نظرية الانعكاس الشهيرة التي ترى أن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ويضاهيه.

ويعقد الباحث في هذا المجال مقارنة مهمة بين دراسة فلاديمير لينين الشهيرة عن (تولستوي) ورسالة يمنى العيد للدكتوراه، فيجد أن ثمة تواز بين نتائج الدراستين ينبع من انطلاقهما من نظرية الانعكاس تلك، حيث تكشف كل منهما "عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي". ولكنه يخلص كذلك إلى "أن يمنى العيد أكثر انتباها إلى أشكال الكتب التي تقوم بدراستها من لينين، الذي

لا يتكلم فى النهاية إلا عن المضامين". فوعى يمنى العيد بأهمية الشكل الأدبى، أو بما يسمى الآن فى النقد الأدبى الجديد بمحتوى الشكل ودلالة الأداة، وعى باكر ومهم كما تكشف لنا دراسة بوعليبة. لأن "قاعدة الأساس لفكرها هى التسلسل الديالكتيكى أى الجدلى الذى يربط الأدب بالواقع" وهذا الأساس الجدلى هو الذى ينقذ تطبيقات نظرية الانعكاس عندها من سلبيات الجانب الميكانيكى فى هذه النظرية. هذا فضلا عن أن فهمها للواقعية يتسم بقدر كبير من الحصافة والبصيرة، لأنها تستقى هذا الفهم من جوهر فكر ماركس الجدلى الذى يرى فيها القدرة على رؤية موازين القوى المضمرة فى الواقع، وجعل غير المرئى فيها مرئيا. وهذا يعنى أن الواقع وخاصة فى تجلياته الأدبية ليس منتجا، ولكنه متحول باستمرار تحت وقع المعالجة الأدبية المستبصرة له والواعية بموازين القوى المضمرة فيه، والمعبرة بشكل جدلى خلاق عن صيرورتها فى الوقت نفسه.

ويكشف لنا الباحث كيف أن يمنى العيد قد بلورت مصطلح " منهج القول **modali-té du dire"** الخاص بها. وكيف أنها اعتمدت فيه على مقولة مهمة لأرنولد هاوزر "كل عمل فنى ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التى تكون هذه المقاصد" وهى مقولة تثبت مصدرها، ولا تنتحلها، وتبنى عليها من خلال مزاوجتها بعدد من أفكار لوكاتش عن رؤية العالم، تصورها للعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون من خلال صدامية عناصر العمل الفنى وانبنائها، وكيف أن العمل الفنى ينبع من التوتر بين نية القول وما يقاوم هذه النية فى الواقع، ومن هنا لايعكس الشاعر عندها العالم فحسب، بل يخلقه على حد تعبير لينين الذى تورده يمنى العيد، ويصبح "منهج القول" عندها هو التعبير الاستثنائى لرؤية لغوية للعالم، كما يتطلب القبض على المعنى "بصفة دقيقة رؤية الفرق بين الواقع المتحقق فى واقعيته، وما ليس سوى انعكاس جمالى بسيط"، إذ تميز بوضوح بين مستوى الرؤية المباشرة التى تقابل سطح الواقع، ومستوى الرؤية العميقة غير المباشرة والتى تناظر جوهره، وتعى كذلك أن اللغة هى أداة عمل الكاتب، وأنها ككل أداة عمل أخرى ليست معطاة، وإنما "منتجة"، وبهذه الطريقة تحل يمنى العيد عددا من الإشكاليات التى تنطوى عليها صياغة لوكاتش للعلاقة بين الذاتى والموضوعى من خلال مفهومها الحصيف لمنهج القول ذاك. أى أن

عمل يمنى العيد ينطوي على استيعاب خلاق لمفاهيم أساسية في الفكر الأدبي الماركسي واستبطانها، ثم انتاج إضافتها الخلاقة عليها. وهو أمر بالغ الأهمية لأننا نفتقده في كثير من استخدامات النقاد العرب للمناهج النقدية الغربية التي يستعيرها معظمهم دون الوعي بضرورة الدخول معها في حوار جدلي خلاق نابع من فهم الناقد لثقافته ولغته، ومن رغبته في تحوير هذه المفاهيم وفقا لخبرة هذه الثقافة، وبالتالي الإضافة الخلاقة لها.

ويكشف الباحث أن أطروحة يمنى العيد (الدلالة الاجتماعية للأدب الرومانطيقي في لبنان) قد نجحت في ربط " النظرية الماركسية الأرثوذكسية، ونظريتها هي الشخصية لمنهج القول، وفي هذا الربط تكمن اصالتها". فقد استطاعت تطوير لغة جديدة في نظريتها تلك عن الشعر "ترى أن الصورة هي التي تشكل منهج القول، فبواسطتها يتحرر الشاعر من اللغة، وينتج لغة جديدة بمنطقه الخاص وتركيبه الخاص، وأنه بواسطة هذه اللغة الجديدة التي خلقت من خلال التقريب بين الصور يمكن إيجاد خصائص مدرسة أدبية" وعندما ينتقل الباحث من تناوله لتنظيرات يمنى العيد إلى دراسة تطبيقاتها، وما تنطوي عليه من بنية فكرية، يجد أن هذه التطبيقات قد قادتها في النهاية إلى التحليل النفسي، وإرجاع المعنى الضمني للصورة إلى الشاعر. ويخلص في ذلك لا إلى وجود تناقض بين النظرية والتطبيق، كما كان الحال مع خالدة سعيد، وإنما إلى "أن النظرية عند يمنى العيد أغنى من الممارسة. إن هذه الأخيرة تبقى دوما لديها مطعمة بمقترحات نظرية شديدة التجريد، وأحيانا غامضة، في حين تعرض النظرية وبطريقة عميقة جدا وظيفة الشاعر في المجتمع" وقد يكون هذا راجعا إلى أن لديها باستمرار هاجسا نظريا يرود عملية التطبيق، ويمنعها من أن تكون مجرد تطبيق لنظرية سبق استنفاد أي تفكير فيها، بل بحثا نظريا مستمرا أثناء التطبيق وبه، وهذا هو في تصوري سر شكوى الباحث من تطعيم التطبيق بمصطلحات نظرية شديدة التجريد لأن ممارسة الناقدة التطبيقية لا تنفصل عن طموحها النظري، وإنما تتضافر معه، وتتفاعل مما يحسب لها عندي، وليس عليها.

وإذا كان الفصل الرابع الذي درس مرحلة يمنى العيد النقدية الأولى قد كشف لنا عن جدية هذه الناقدة وأصالة استقصاءاتها النظرية وممارساتها التطبيقية على

السواء، فإن الفصل السادس الذى كرسه المؤلف لتحول "يمنى العيد من الماركسية إلى البنيوية" يطرح تصورها الجديد للنقد بعدما استوعبت خير ما فى البنيوية من استقصاءات مضيئة للنص وزاوجت بينه وبين فكر ميخائيل باختين الأدبى الخلاق، الذى ترجمت له كتاب (الماركسية وفلسفة اللغة)، وهو تصور لا يعتبر النقد انتاجا أدبيا موازيا للنص الأدبى الذى يشكل موضوعه، أو مجرد شرح بسيط للنص، أو بحثا عن ذات المؤلف، بل يدعو إلى مقاربة النص الأدبى مقاربة نقدية علمية تتناوله كبنية يجب إبراز عناصرها، وقد كشف هذا النقد الجديد عن نفسه فى كتابيها (فى معرفة النص) وفى أحد فصول كتابها (القول الشعرى) الذى جمعت فيه دراسات تنمى لمرحلتى تطورها. وتطالب يمنى العيد فى هذه المرحلة الجديدة من نقدها بتحقيق نوع من التكامل بين التحليل البنيوى والتأويل، لأن الماركسية فى واقع الأمر نوع من التأويل المادى الجدلى للظاهرة وللنص على السواء. وهو تأويل يمكن للتحليل البنيوى لهيكلية النص أن يزيده وضوحا وجلاء، لأن الماركسية مشغولة هى الأخرى بالبنى التحتية والفوقية على السواء، وبذلك يسمح هذا التكامل باستيعاب الماركسية للبنيوية واستفادتها منها. وتصبح البنيوية هى المقدمة التحليلية التى ينبنى عليها التأويل الماركسى، ليكتسب بذلك صلابة وإقناعا.

لأن بنية التأويل الماركسى العميقة تنهض على البنية السطحية أو البسيطة للتحليل البنيوى. فهم يمنى العيد الأول هو تجديد المفاهيم الماركسية للنقد، والإضافة إليها بشكل خلاق بعد الاستفادة من التراث الباختينى العميق فى هذا المجال، ومن هنا كان استخدامها لأفكار باختين فى اللغة وتعدد الأصوات. وقد مزجت هذه الأفكار بأفكار التحليل البنيوى للنص السردى والتى طورها جيرار جينيت من ناحية، واستقصاءات باختين حول الرواية الحوارية من ناحية أخرى. وسارت بهذا كله صوب تشكيل نظرية خاصة بها هى نظرية الموقع فى كتابها (الراوى، الموقع، الشكل). وهى نظرية تنطوى بلا شك على "فكر شخصى، إلا أنها عندما أرادت وضع هذا الفكر الشخصى لم تتمكن من التخلص من تأثيرات ما قرأته" وهذا أمر طبيعى، خاصة إذا ما كانت قد هضمت هذا الذى قرأته وتمثلته، وإذا ما كان ثمة صعوبة فى حل كل الإشكاليات النظرية التى ينطوى عليها هذا التفكير النقدى المستقل، "فينبغى ألا ننسى أن ليمنى العيد الفضل

في كونها من أوائل النقاد العرب الذين استخدموا هذه الأدوات، وأن نقادا آخرين سيوضحون بدون شك تلك النقاط المستعصية".

أما الفصل السابع والأخير في هذه الدراسة "المنهج التطبيقي عند يمنى العيد" فإنه يتناول تطبيقات يمنى العيد لهذه النظرية النقدية الجديدة ويكشف عن أصالة اجتهاداتها في هذا المجال بالرغم من أن هذه الاجتهادات لا تخلو من إشكاليات. ويختار لهذا دراسات ثلاث تتناول فيها الناقدة أجناسا أدبية ثلاثة: هي الرواية والمسرحية والقصيدة. ويكشف لنا الناقد كيف أن تعارض المواقع في المسرحية أثناء دراستها لمسرحية "أوديب"، وهي مسألة تناولها بريخت في تنظيراته المسرحية قد لا ينطوي دائما على تعارضات أيديولوجية، ولهذا يعود مفهوم الموقع في تناول الناقدة للمسرح إلى مفهوم الرؤية في دراساتها القديمة السابقة على تطويرها لهذا المصطلح، وإن تقدم هنا عن مفهوم الرؤية لأنها استفادت من مفهوم باختين عن الحوارية. أما تناولها للرواية في دراستها لرواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" فإنه يهتم بدراسة الزمن باعتباره البعد الرابع للموقع. والربط بين الزمن والموقع يعود هو الآخر لمفهوم باختين الشهير عن الكرونوتوب Chronotope وهو من أهم المفاهيم النقدية في السرد الروائي عنده، ومن أكثرها قدرة على إضاءة حركية السرد الداخلية. وإن أخذ بوعليبة على الناقدة في هذا المجال أنها برغم تقاطع مفهوم الموقع في السرد الروائي عندها مع حوارية باختين، فإنه لا يتجاوز دراسة المضمون في النص كثيرا، لكن تناولها للشعر يميز بين موقع الشاعر وموقع القارئ في تعامله مع القصيدة بصورة يتم فيها الحوار بين ذاتية الشاعر وذاتية القارئ في إعادة خلقها التأويلي للقصيدة.

وإذا كانت الموازنة بين هاتين الناقدتين في هذه الدراسة النقدية القيمة التي قدمها لنا محمد بوعليبة قد بينت الفرق الجوهري بين منهجين ومنطلقين، وأنصفت المقارنة يمنى العيد في هذا المجال، فإنها لم تنزهها عن الخطأ، وتناولت بعض إشكاليات المصطلحات التي استخدمتها، وبعض ما يتسم به بعضها من غموض، فنحن هنا بإزاء دارس معياري يسعى لتخليص الدراسة النقدية من التحيز والغرض، وتحريرها من التخليط والغموض، لذلك فإنه يتناول إشكاليات التطبيق بنفس الاهتمام الذي تناول به إشكاليات التنظير، وهي إشكاليات تحسب للمؤلف الذي استطاعت معرفته الواسعة بالنقد الغربي، وتناوله الدقيق للنصوص العربية، وصرامته العلمية والمنهجية، أن تكشف لنا عنها وأن تمدنا عبرها بقضايا ثرية يحتاج النقد العربى إلى إدارة حواره الخصيب معها فى قابل الأيام.

تمهيد

إن اتصال العالم العربى بالأوروبيين الذى نتج عن حملة نابليون على مصر فى نهاية القرن الثامن عشر قد نجم عنه وعى المثقفين العرب بضعف مجتمعهم. ففى دراسته "أصول رواية مشهورة فى الأدب العربى الحديث **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحى" يُذَكِّر هانرى بيرز **H.PERES** بالأهمية التى اكتسبتها الترجمة العربية لكتاب أدمون ديمولين **E.DEMOLIN:** سر تفوق الانجلوسكسون بسنتين بعد نشره فى باريز سنة ١٨٩٧ .

ففى المقدمة التى يعرض فيها تقويم الكتّاب والصحفيين الفرنسيين للكتاب، يكشف المترجم، أحمد فتحى زغلول، عن ضعف أمته.

لقد كتب هانرى ابيريز **H.PERES** يقول "إن هذه المقدمة: أحدثت صدمة فى الرأى العام المصرى. فالمقدمة والكتاب كلاهما قد أديا بالمصريين إلى الرجوع إلى نواتهم، وهكذا تم نشر سلسلة من التحقيقات بالعربية وحتى بالفرنسية تتناول الحياة العامة والخاصة لسكان وادى النيل سواء كانوا فى المدن أو فى الأرياف"(١)

لقد نجم عن اكتشاف الحضارة الأوربية سلسلة من التساؤلات والرجوع إلى الذات رجوعا أخذ فيه النموذج الخارجى مكان الصدارة باعتباره مصدر قوة. والحقيقة أن المشكل الأساسى هنا هو مشكل الحداثة ذى الصلة الوثقى بالأدب.

(1) PERES (Henri) " Les origines d'un roman célébre de la littérature arabe" de Muhammad al-Muwwaylihi *Bulletin d'études orientales*, tome x, 1944 - 1945 Institue Francais de Damas, Beyrouth, 1944, p. 103

إن الانفتاح على الخارج ببسطه مرآة أمام المجتمع العربى، قد مكنه من الوعى نوعا ما بالحاضر وبحركة التاريخ. وغدا الحاضر العربى يفكر حول مميزاته لا بالنسبة إلى الغرب فحسب، بل بالنسبة أيضا للعظمة الماضية لحضارته وقد تزامن هذا الوعى بالتاريخ مع وعى جمالى.

أدخل مفهوم الحداثة من طرف بودلير سنة ١٨٥٩ مطالبا بجمالية جديدة يُؤْخَذُ فيها بالزمن الحاضر وبجوانبه الظرفية التى بدونها يبقى الجمال مجرد شكل فارغ يحيل إلى مطلق مجرد. فبالنسبة لبودلير فإن كستنتين جويوس :CONSTANTIN GUYS "يبحث عن ذلك الشيء الذى يمكن أن نسميه حداثة لأنه هو المصطلح الأكثر تعبيرا عن الفكرة التى تهمنا، ويتعلق الأمر فى نظره بأن نستخرج من الموضة ما هو شعرى داخل ما هو تاريخى، وأن نستخرج الأبدى من الانتقالى"(٢)

إن مفهوم النسبوية Relativité هو مفهوم منحدر من مفهوم الحداثة، وينبغى على العمل الفنى أن يكشف عن خصوصية الزمن الحاضر، أى الفكرة التى يصنعها الإنسان الحديث فى زمنه حول الجمال الذى صار أبديا بواسطة الإبداع الفنى فى الواقع إن "الحداثة هى الانتقالى، والعرضى، وهما نصف الفن الذى يُكَوِّنُ الأبدى والثابت نصفه الآخر"(٣).

إن الوعى بالتاريخانية historicité من خلال الحداثة قد سبب فى العالم العربى نوعا من الشك فى المعايير الجمالية التى أنجزت فى فترة ازدهار الحضارة العربية، تلك المعايير الجمالية التى بدت وكأنها غير قادرة على كشف التاريخى والانتقالى نظرا لعدم ملاءمتها للزمن الحاضر، فاتجه المبدعون صوب الغرب بحثا عن هذه الحداثة من أجل تجديد مناهجهم. ولقد كان لإدخال الأنواع الأدبية الجديدة دور فى انفتاح حركة

---

(2) BAUDELAIRE (charles) "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complétes*, Seuil, l'Intégrale, 1968, p. 553.

(٣) نفسه ، ص ٥٥٣

النقد نحو الغرب. يقول الدكتور عبد السلام المسدى: "إن النقد لايتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومى أو قل إنه لايتحول إلى حداثة نقدية إلا عند ما يستحدث جهازا معرفيا يباشر به النص الأدبى كما لم يباشره به السابقون"(٤).

إن التأثيرات الأجنبية على النقد العربى منذ نهاية القرن التاسع عشر، هى فى الأساس تأثيرات غربية، قد جعلت من الضرورى تنمية مجال الأدب المقارن. إن هذه الفترة الزمنية طويلة نسبيا بحيث يمكن أن تسمح لنا بأن نعرف ما إذا كانت هذه التأثيرات قد هضمت. ولكن الأدب المقارن فى الجامعات العربية - وللأسف - غير متطور ويقتصر على تدريس تاريخ الأدب المقارن فى البلدان الأروبية والولايات المتحدة، ولاتوجد له أقسام مستقلة. والطلاب إنما يخضعون للامتحان فيه كمادة من بين مواد أخرى، ولايقدمون بحوثاً تطبيقية جادة، و رغم ذلك نجد بعض البحوث كأعمال: الدكتور حسام الخطيب **المؤثرات الأجنبية على القصة السورية** وكتاب لويس عوض المؤثرات الأجنبية على الأدب العربى الحديث وكتاب مفتاح طاهر باللغة الفرنسية **طه حسين** نقده **ومصادره الفرنسية** ولكنها أعمال منفردة.

إن المفارقة تكمن فى أن العالم العربى منفتح منذ القرن التاسع عشر على المؤثرات الفنية والأدبية الغربية، ولم يطور مجال الأدب المقارن الذى يفرض نفسه إذا ما اعتبرنا التغيرات فى حقله الثقافى، كما يقول غالى شكرى: "ولايعيبنا نحن العرب أننا استخدمنا التراث الغربى فى كثير من فنوننا الأدبية الحديثة لأسباب حضارية خارجة عن إرادتنا- ولكن العيب هو انكار هذه الحقيقة بأن نتجاهل رصد المؤثرات الأجنبية فى أدبنا الحديث حتى نتعرف على أدبنا معرفة أعمق. ولاريب فى أن هذا الميدان من ميادين النقد العربى لايزال بكرا ويحتاج إلى جهود أجيال كاملة" (٥).

إن كثيرا من المثقفين العرب لم يقوموا حتى الآن بتفكير يراجعون فيه علاقة الثقافة العربية بالغرب والذين قاموا بالتفكير بقوا على مستوى النظرية. إن معرفة

---

(٤) المسدى (عبد السلام) **النقد والحداثة** بيروت دار الطليعة للطباعة النشر عام ١٩٨٣، ص : ١٦ .

(٥) شكرى (غالى) **سيولوجيا النقد العربى الحديث** بيروت دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨١ ن . ص : ١٥ .

الدور الأساسي لهذه المؤثرات يمكن أن يعرفنا كذلك على الطريقة التي يمكن أن نستخرج بها الغنى الهائل للأدب العربي سواء ما كان كامنا فيه أو ما أحدثته هذه المؤثرات. وبالنسبة للنقد الأدبي فإنه أيضا متأثر بالغرب: وتمييز دور المؤثرات عليه يقودنا إلى معرفة دقيقة بهذا النقد الذي تبنى هذه المؤثرات وتجاوزها. إن معرفة الذات تمر حتما بمعرفة الآخر وكما قال حسام الخطيب: "تجاهل دورها الأساسي { المؤثرات الأجنبية} تجاهل لشيء جوهري في تركيب الساحة الأدبية العربية المعاصرة"(٦).

إننا نقترح في هذا الكتاب نقدا للنقد الجديد كما ظهر في نهاية القرن العشرين ونحن ندرك كذلك أنه يمكن أن يتطور، ولكن سوف نقرؤه هاهنا باعتباره كلا. فبعد أن نتناول في الفصل الأول تطور النقد الجديد في الغرب وفي فرنسا بخاصة، وفي الفصل الذي يليه تطور النقد العربي في علاقته بالأنواع الأدبية من خلال استقبال النقد الجديد في الغرب، سنقوم في الفصول الخمسة المتبقية بقراءة متفطنة لنصوص كل من خالدة سعيد ويمنى العيد وسوف نحاول أن نتعرف من خلال تلك القراءة على عناصر النقد الغربي الظاهرة والمضمرة من كتاباتهما. لقد ذكرت لي الدكتورة يمنى العيد في بعض مراسلاتها أنها قرأت باللغة الفرنسية كلا من باختين BAKHTINE بروب PROPP، والشكلانيين الروس، وسوسير SAUSSURE ، لفي ستراوس LEVI STRAUSS وغولدمان GOLDMANN، ولوتمان LOTMANN ، وجان كوهن J.COHEN غريماس GREIMASجنت GENETTE ، بارت BARTHES ماشري MACHRERY ، وخاصة تودوروف TODOROV. ولكن معرفتنا من خلالها بتلك القراءات لم تجعلنا نقوم بإسقاطها على نصوصها، لقد وجهتنا حتما تلك المراسلات فلها منا الشكر والعرفان ولكنها لم تدفعنا إلى التوجه في اتجاه بدل آخر. إننا اخترنا دراسة النصوص وكانت قراءتها هي الموجه الحقيقي لعملنا. وقد استطعنا اكتشاف مؤثرات لم تذكرها كتأثيرات برخت BRECHT مثلا. وبعد أن قرأت يمنى العيد هذا الكتاب مخطوطا رأت أنني حاسبت تجريبتها على ما لم تكن قد همت به وهو تطبيق مبادئ ومفاهيم النقد الغربي وقد بدا لها البحث وكأنه "مقارنة ترتكز على المطابقة بين نحن وهم". وذلك في رسالتها

---

(٦) الخطيب (الحسام) "مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب "الموقف الأدبي رقم ١٢١ مايو ١٩٨١ ، ص : ٢٥

التى بعث بها إلينا من بيروت فى نهاية سنة ألفين ٢٠٠٠ والمنهج الذى استخدمناه فى دراسة كتابات يمنى العيد هو نفسه الذى استخدمناه فى دراسة خالدة سعيد. لقد جمعتنا حوارات كثيرة وحدثتنى عن قراءاتها للنقد الغربى وخاصة قراءتها للبنيوين. ولكننا بحثنا فى تأثيرات أخرى على أفكارها النقدية، تأثيرات طبعت مرحلة نهاية الخمسينيات. إن سنة ١٩٥٧ سنة إنشاء مجلة شعر يمثل مرحلة تحول فى الشعر العربى، ومن ثم فى النقد الأدبى العربى، هذا النقد الذى سوف يهتم بالبنيوية فى السبعينات. إن كلا من خالدة سعيد ويمنى العيد تمثل تيارا فى النقد الأدبى العربى الحديث. فيمنى العيد ناقدة ماركسية التفكير ستتجه فى مرحلة ثانية من إنتاجها النقدى إلى البنيوية فى حين لاتنتمى خالدة سعيد إلى تيار فكرى نقدى بعينه ولكن هاجسها هو مواكبة التجارب الشعرية الجديدة. إن هذا الهاجس سيقودها فى اتجاه البنيوية كذلك.

وإن اختيارنا للبنان يعود إلى سببين رئيسيين أولهما عاطفى، فقبل أن تمزقه الحرب كان روضة من رياض الفكر مفتوحة لكل رأى، وكان يعمه دفء العيش. والسبب الأكثر قوة، أنه -بالإضافة إلى مصر- كان لبنان نبراسا للعالم العربى فى المجال الثقافى. ومن جهة أخرى فإن خطتنا فى البحث حول النصوص هى التى أرغمتنا على تحديد المتن على نقاد من دولة محددة كعينة ممثلة.

إن المشروع الذى قاد بحثنا هو كيف انعكست على العطاء الفكرى تلك الأزمة التى اجتاحت الوطن العربى منذ بداية القرن؟ كيف انعكست على مجال الأدب. وبالذات فى مجال النقد الأدبى. وسوف نحاول الجواب من خلال هذا الكتاب على السؤال التالى: إلى أى حد هضمت هذه المفاهيم النقدية المستعارة من الغرب؟

الفصل الأول

نبذة موجزة عن النقد الجديد فى الغرب

إن التجديد فى الدراسات الأدبية فى فرنسا خلال الستينات يشكل قطيعة بين النقد الجامعى وما عرف بالنقد الجديد Nouvelle critique، ومن المعروف أن هذا النقد "متشكل من كل المقاربات التى تستدعى العلوم المستقاة من العلوم الإنسانية، { ثم المقتصرة } على الاتجاه البنيوى"(٧). هذا الاتجاه الذى اتسع مداه.

ولكى نستطيع تحديد حقل دراستنا فقد اخترنا الانطلاق من نصوص النقاد العرب. وهكذا انطلاقا من المتن الذى اعتمدناه فإننا لن نتعرض للنقد الذى يعتمد التحليل النفسى لا إلى تطوراته مع شارل مورون CHARLES MAURON ونقده النفسى الذى عرف بـ: Psychocritique ولا إلى النقد النفسى الوجودى Psychanalyse Existentielle مع دوبرفسكى DOUBROVSKY وجان بلمن نويل BELLEMIN-NOEL لأن النصوص التى قمنا بدراستها لاتحيل إليه. وهذا لايعنى أننا لن نتساءل عن الصمت حول هذا المنهج وحول جماعة تَلْ كَلْ TEL QUEL التى تقع على مفترق الطرق الذى يوصل إلى الماركسية، وعلم النفس وعلم اللغة، ويبدو أننا سوف ننقاد إلى هذه المناهج بصورة غير مباشرة لأن خالدة سعيد قد تأثرت بها. وسوف نضع جانبا ولنفس السبب النقد الموضوعاتى الذى تمثله زمرة من النقاد هم ستاروبنسكى STAROBINSKI وريشار RICHARD وجان روسيى .J.ROUSSET مع أن باشلار BACHELARD الأب الفعلى لهذا النقد كان موضوع تفكير لخالدة سعيد من خلال كتاباتها الأولى.

---

(7) P. Brunel, D. Madélénat; J.M Glikshn et D. Couty; La critique littéraire; PUF que sais-je 1977 p.92 .

إن مقارنة النقد العربى والنقد الفرنسي، وتأثير هذا على ذاك يسوقنا إلى إثارة إشكال آخر: ففى الوقت الذى يهتم النقد العربى بالشعر أساسا يتجه تركيز النقاد الجدد الفرنسيين على الحكاية، القصة، النص؛ أعنى النثر بشكل عام فهل هنالك إذن حقل قابل للمقارنة يمكن القيام به بين النقدين؟ نعم إذا اعتبرنا أن موقف الناقد قد تَغَيَّرَ اتجاه الحدث الأدبى!.

إن الهدف الذى تسعى إليه دراستنا هذه هو البرهنة على الأدوار المختلفة لكل من الناقدين: الناقد الفرنسى والناقد العربى.

إن السعى إلى هذا الهدف يقود كذلك إلى التساؤل حول مكانة النقد كنوع هل هو أدبى أم لا أدبى؟

خلال الخمسينات بدأ ينمو تفكير حول فعل الكتابة قام به أولا رولان بارت R. BARTHES من خلال كتابه درجة الصفر للكتابة ***Le degré zéro de L'écriture*** وخاصة من خلال كتابه النقد والحقيقة ***Critique et Vérité*** الذى يرد فيه على ابيكار R.PICARD حول RACINE راسين.

وقد ظهر كتاب النقد والحقيقة ليضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بطموحات النقد الجديد. هذا النقد الذى يرغب قبل كل شىء فى أن يكون علميا، ("يقظا" كما يحب آلان روب غريه GRILLET أن يصفه [٨]) وسوف يساهم فى الفعالية البينوية، ويمكننا القول إن الوسيلة الوحيدة من أجل أن يتجنب النقد "راحة الضمير" أو "النية السيئة" (...) يجب أن يضع هدفا أخلاقيا له لانزع رموز معنى الأثر المدروس، ولكن إعادة تشكيل القواعد وعوائق تشكل هذا المعنى"[٩].

---

(8) Emission France culture du 23-2-1987 Alain Robbe- Grillet; Gérard Genette; Jean Yves Takié et autres .....

(9) BARTHES (Roland) "Qu'est ce que la critique "*Essais critiques*; le Seuil Coll. Point 1964 P. 253 .

وقد كان الباعث إلى هذا النقد الفرنسى الجديد هو ترجمة كتاب بروب **PROPP** مرفولوجية الخرافة **La Morphologie du Conte** ١٩٢٨ الذى ترجم إلى اللغة الفرنسية عام (١٩٦٥ - ١٩٧٠) وكذلك دراسة ياكبسون **JAKOBSON** وكلود لفى شتراوس **C.L.STRAUSS** حول قصيدة القطط لشارل بودلير **BAUDELAIRE**.

فكيف نعرف هذا النقد الجديد؟

لكى نكون أكثر دقة سوف نسترشد بالمراحل التى ميزها دوبرفسكى **DOUBROV-SKI** فى كتابه لماذا النقد الجديد؟ إن المرحلة الأولى من النقد الجديد تتوازى من حيث ظهورها مع تشكل العلوم الإنسانية التى جاءت ثورة على معرفة القرن التاسع عشر الاختزالية. وهكذا ظهر علم النفس الفرويدى وعلم اجتماع الأدب. وكل من الاتجاهين يحاول إبدال مقارنة المضامين بجعل البنى فى علاقات وجعل هذه البنى داخل تسلسل موضوعى (ليبدو فريدية أو جدلية المجموعات الاجتماعية).

إن الوجودية تشكل المرحلة الثانية وهى توازى المرحلة الأولى التى فيها حاربت فلسفات الوجود الإديولوجية المنحدرة من العلوم الإنسانية وتبنت الفاعل **Sujet** وهذه هى نقطة انطلاق النقد الموضوعاتى الذى يمر بالحدس.

وحوالى ١٩٦٠ "حدث التحول من فكرة بنيوية **STRUCTURALE** (نسبة إلى بنية **STRUCTURE**) إلى فكرة بنيوية (نسبة إلى اتجاه **STRUCTURALISME**)" (١٠).

إن الألسنية تمثل النموذج الأمثل لأن نظامها القائم على علاقات الكلام قد أقصى الفاعل أى المتكلم ولم يعد هاجسه معنى العبارة. وعزل المرجع باعتباره خارج الأدب. من هنا كانت أولوية الدال وأصبح فعل الكتابة قاصرا. وأصبح التحليل الأدبى يركز على البحث عن الوحدات الدالة المكوّنة للنص وعلى العلاقات بين هذه الوحدات.

---

(10) CESBRDN (Georges); " Nouvelle critique ou critiques nouvelles" l'École des lettres, No 111 avril .

وقد أدى هذا إلى تجديد فى تحليل النص (بروب PROPP، كريماس (GREIMAS) ، وإلى نظرية الأشكال الروائية (الوجوه الثلاثة Figure sIII لجنت : .GENETTE) وإلى التحليل الأسلوبى.

وفيما يتعلق بالنقاد الغربيين الذين سنقوم بالتعرض لهم والذين يشكلون موضوع دراستنا سوف نتتبع *التصنيف الذى* أقامه جان إيف تاديه J.IVES TADIE (١١) *والذى* بدا بالنسبة لما نقترحه أكثر دقة. هذا التصنيف هو كالتالى:

(أ) سسيولوجية الأدب :

إن الاتجاه الأول يتزعمه بدون منازع لوكاتش LUKACS غولدمان GOLDMANN وباختين .BAKHTINE

ونجد أن مفهوم رؤية العالم vision du monde يمثل النقطة المركزية فى فكر غولدمان مفهوم رؤية العالم المشتركة بين المجموعات الاجتماعية التى توجد فى ظروف اجتماعية واقتصادية واحدة، والكاتب يعبر عن هذا النظام "إن الأثر الأدبى أو الفنى العظيم هو الذى يعبر عن رؤية العالم " . ورؤية العالم هذه هى مظهر لوعى جماعى وصل مداه فى الوضوح المفهومى أو هى ظاهرة حساسة فى وعى المفكر أو الكاتب ، وهؤلاء يعبرون عنها بدورهم فى الأثر الذى يدرسه المؤرخ مستخدماً الوسيلة المفهومية التى هى رؤية العالم : مطبقة على النص ، وهذه تسمح له باستخراج .

(أ) ما هو أساسى داخل الآثار التى يدرسها .

(ب) " معنى العناصر الجزئية فى مجموع الأثر " (١٢) .

---

(11) TADIE (Jean Yves) La critique du XXéme siécle, Pierre Blfond Coll. Les dessins Belfond Pairs 1987.

(12) GOLDMANN (Lucien) *Le dieu caché*, Paris Gallimard, Coll. Bibliothéque de Idées, 1955 P. 28 .

إن على هذا التفكير أن يزاد تعميقا وذلك بالتساؤل لماذا "تم التعبير عن هذه الرؤية في هذا العمل، وفي هذا المكان وفي هذا الزمن بالتحديد وبهذه الطريقة أو تلك"(١٣). ويبقى أن نتساءل حول الفروق التي تلاحظ بين الأثر ورؤية العالم التي تناسبه.

ب – الشعرية Poétique

وفي هذا التيار يمكن أن نصنف كلا من تودوروف TODOROVجنت GENETTE وباختين " إن الأثر الأدبي ليس موضوع الشعرية، إن الذي تتقدم الشعرية بمساءلته، هو مميزات خطاب خاص هو الخطاب الأدبي وكل أثر هنا يعتبر تمظهرا لبنية مجردة عامة هي إحدى تحققاته الممكنة، وبهذا يكون هذا العلم لايهتم بالأدب الحقيقي ولكن بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يهتم بالخاصية المجردة التي تميز الأثر الأدبي أي الأدبية"(١٤)

جـ – السيميائية :

و أخيرا في تيار ثالث نسميه السيميائية SEMIOTIQUE يمكن أن نصنف غريماس GREIMAS بروب PROPPوجماعة تل كل TEL QUELوجوليا كرستيفا JU-LIA KRISTIVA، وبارت من خلال المغامرة السميولوجية l'Aventure sémiologique (التي تضم كذلك عناصر السميولوجية ومدخلا إلى التحليل البنيوي للنص") و "وعندنا أن هذه المرحلة تندرج إجمالا بين مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد ١٩٦٦ و S/Z ١٩٧٠، والعمل الثاني ينقض إلى حد ما الأول، وذلك بتركه للنموذج البنيوي ولجوئه إلى ممارسة النص الأكثر اختلافا (...). إن النص بالمعنى الحديث، والحالي، والذي نحاول إعطاءه لهذه الكلمة يتميز جذريا عن الأثر الأدبي:

---

(١٣) نفسه ، ص ٢٨ .

(14) TODOROV (Tzvetan) qu 'est ce *que le structuralisme.? 2* - Poétique Le Seuil, Coll. Points, 1968 P. 19-20 .

فهو ليس إنتاجا جماليا، إنه فعالية دالة:

وليس بنية إنه هيكلة،

وليس موضوعا ولكنه عمل ولعب: وليس مجموعة من الرموز المغلقة، التى وُهِبَتْ معنى، والذى ينبغى البحث عنه للعثور عليه، إنه حجم من الآثار فى تحول.

إن المتتالية النصية ليست المعنى، ولكنها الدال"(١٥).

إنها فى حقيقة الأمر ثورة فى النقد الأدبى عرفها القرن العشرون، ثورة انقطعت جذريا عن عادات التقليد الجامعى الغارق فى البحث عن سيرة الكاتب على طريقة سنت بوف SAINTE-BEUVE ولانصون .LANSON إن معظم هؤلاء النقاد الفرنسيين والغربيين قد ترجم إلى العالم بما فى ذلك العالم العربى الذى استقبل حتى كتابات الشكلانيين الروس بواسطة ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.

إننا من خلال هذا الكتاب نقترح البحث فى مشكلات القراءة التى سببها إدخال هذا النقد الذى تبلور حول أدب مختلف عن الأدب العربى فى تعبيره. ونريد البرهنة فى إطار هذه الدراسة على الدور الذى لعبه هذا النقد فى تكوين تفكير النقاد العرب حول النص، وذلك بالاعتماد على نصوص من النقد اللبنانى لناقدتين لبنانيتين وهما خالدة سعيد ويمنى العيد.

إنه فى لبنان ولأسباب لا أدبية كان التفكير حول أمور الأدب أكثر تقدما فى هذه المراحل، ومن جهة أخرى فإن هاتين الناقدتين تسمحان لنا بتنمية إشكالية خاصة .

---

(15) BARTHES (Roland) "l'aventure sémiologique", *l'aventure sémiologique* seuil 1985, p. 12-13

الفصل الثانى

تطور الأدب والنقد فى الوطن العربى
منذ بداية القرن العشرين

إن النقد من الفنون الأدبية التى تعتمد في وجودها على الأثر الفنى وهذا يسوقنا إلى البحث عن استقبال النقد الأجنبى عبر موضوعه الذى هو الأدب وعبر حركة التجديد فيه.

وخلال بحثنا في الآثار الأدبية التي كانت موضوعا لهذا النقد الجديد سنبين أن أغلبها كان أجناسا أدبية جديدة على الأدب العربي روائية ومسرحية (من مثل موسم الهجرة إلى الشمال- ذات البنية المعقدة-) وشعر جديد. ومن ثم يصبح التفكير حول استقبال النقد الغربى في الوطن العربي محكوما بتساؤل حول تطور واستقبال هذه الفنون الأدبية الجديدة الوافدة من الغرب كذلك.

إنه كلما ظل الأدب محكوما بالفعل بمعايير الجمال القديمة عند العرب فإن النقد البلاغي والنحوى التقليديين ليسا في حاجة إلى التساؤل عن جدواهما وجدوى وسائلهما. والنقد في هذه الحالة حساس جدا وهو يتراءى وكأنه الغرض الأدبى الأكثر قبولا للتغيير، فهو يحس كل جديد وفى وهذه الحالة عليه أن يتمثل كل جديد لمجتمع لايزال ينظر إلى الأدب بمعايير قديمة.

وفى نهاية الخمسينات أصبح لبنان قطبا للإبداع فلقد حذب بدفئه والحرية التي ينعم الناس بها فيه بعض المثقفين العرب القادمين من البلدان العربية الأخرى وخاصة من سوريا مثل يوسف الخال أدونيس غادة السمان وخالدة سعيد.

إن النقد يستقبل الآثار الأدبية الإبداعية ومن خلال عملية تكييف لها ينتج النقد موضوعا يخضع هو الآخر لقارئ. وهذا الاستقبال من طرف الناقد للآثار الأدبية الأجنبية إنما يضمن تنقية ما هو آت من أجل إعطائه تأشيرة مرور.

إن هدف النقاد العرب ليس البحث عن الحداثة فى حد ذاتها ولكنهم برؤيتهم للتغيرات التى تحصل على المجتمعات المتطورة أصبحت لديهم قناعة بتحديث مجتمعاتهم. إن أغلب التغيرات التى حدثت للأدب العربى خلال هذا القرن حدثت فى مصر ولبنان وقد تواجد فى مصر كثير من المثقفين من لبنان وسوريا وأسسوا صحفا ومجلات وتنظيمات ثقافية.

أ- استقبال الأنواع الأدبية والغربية .

إن الفنون الأدبية الجديدة فى الوطن العربى قد أدخلت عن طريق الترجمة سواء الرواية منها أو المسرحية وعن طريق ثقافات أروبية (ألمانية، انجليزية، وفرنسية).

١ - الرواية :

لقد مهدت الترجمات لنشوء أعمال أصيلة فى مجال الكتابة الروائية تم ذلك على مرحلتين: أولا- ظهرت روايات بدت فيها الحبكة مأخوذة من العالم الغربى ومكيفة مع حقائق المجتمع الذى ينتمى إليه الكاتب وقد تساءل **H.PERES** الآنف الذكر: "لماذا أخذ كاتب حديث عيسى بن هشام ١٩٠٧ فكرة بعث باشا مات خلال ١٨٥٠ ودفن فى مقبرة الإمام الشافعى ليحاكم معاصريه بسنة ١٩٠٠ [١٦]

وكمصدر لهذه الفكرة راح **H.PERES** يسرد الأمثلة لهذه الفكرة فى الآداب الأجنبية حتى وصل بها إلى الحضارة الرومانية واليونانية[١٧]

كانت الكتابات الروائية العربية الأولى أنواعا هجينة إذ كانت تجمع بين تأثيرات متعددة تأثير التقليد العربى فى كتابة القصة الذى هو فى الأساس الكتابة المقامية وتأثير الأنواع القصصية الغربية.

---

(16) PERES (Henri) :"Les origines d'un roman célébre de la littérature arabe moderne" '*Bulletin d' études orientales*, Tome x, 1944- 1945 Institut Francais de Damas, Bayruot 1944, p. 115

(١٧) نفسه ، ص : ١١٥

ثانيا: احتفظ المبدعون العرب بالشكل الجديد الوافد من الغرب للرواية وأ ...
مضمونات التجربة الإنسانية التي أرادوا كتابتها، ومن أمثلة ذلك رواية زينب ...
حسين هيكل ١٩١٤ في مصر ونهم لشكيب الجابري سنة ١٩٣٧ في سوريا، و...
الصوف لتوفيق يوسف عواد ١٩٣٧ في لبنان وهي قصص احتفظ بها المؤرخون لأنها
كانت البداية الأولى للكتابة القصصية العربية [١٨]

وبدأ الانفتاح كما أشرنا مع حملة نابليون ١٧٩٨ م وقد تزامن هذا الانفتاح مع رفض من طرف العرب للامبراطورية العثمانية في الشرق العربي الأمر الذي أثار نقاشا حادا بين المناصرين للقديم والمناصرين للجديد الوافد من الغرب. فالمناصرون للقديم يرون أنه تجب المحافظة على الأدب واللغة العربيين في شكلهما والنسج على منوالهما وعدم الخروج عن نموذجهما. وأما الداعون إلى الجديد فهم يرون أن الأدب العربي ظل منذ القرن الرابع عشر يحاكي القدماء وهو في انحطاط شديد من جراء طغيان النموذج القديم، وإذا كان لبنان قد عرف تقليدا في الترجمة عند بداية الاتصال بالغرب فإن الأزهر المصري ظل محجما عن هذا الاتصال نسبيا، ومع أن عصر محمد علي باشا قد عرف إرسال بعثات من الطلاب فقد كان هؤلاء يثيرون إعجاب الجمهور وتقول نادا توميش:

"إن أهمية الثقافة والحضارة الأجنبيتين جعلت هؤلاء الكتاب أولا العائدون منهم من أوروبا يقبلون على ترجمة وتكييف المؤلفات الأجنبية بسرعة. وكان لعملية التكييف دور أهم في نشر الثقافة الغربية عند ما جعلتها في قوالب تقليدية محولة إياها لمعالجة المشكلات المحلية والقومية" [١٩].

وكان هؤلاء المسافرون وسطاء وكانوا يعرفون جيدا أفق انتظار جمهورهم، " **L'horizon d'attente de leur public** " والمطابق لأفق انتظارهم قبل سفرهم المتشكل من الأنواع الأدبية التقليدية. وكان لهذه المعرفة بأفق التحري من طرف البعثات التي

---

(١٨) الخطيب (حسام) **الآثار الأجنبية على القصة السورية** دراسة تطبيقية في الأدب المقارن دمشق دار النشر غير مذكورة بسنة ١٩٨٠ أنظر ـ لذلك : كتاب نداتوميش في الهامش المتوالي .

(19) TOMICHE (Nada), *Histoire de la littérature de l'Egypte moderne*, Pairs, Maisonneuve et le rose, 1981, p. 17.

سافرت إلى أوروبا أهمية كبرى إذ سمحت لهم بتحول عن طريق التكييف فيه تختلط المقامة بالأنواع الروائية الغربية، حيث تغدو الإعارة من الخارج موضة فى سياق عربى.

إن **جان فالجان** بطل رواية البؤساء يصبح الشيخ عند مطنيوس عبد ويكيف جرجى زيدان (١٩١٤-١٨٦٤) الرواية التاريخية لولتر اسكوت **SCOTT WALTER** مع المآثر الأدبية العربية. وهذه التكييفات للأنواع الأدبية الغربية أحدثت فى ذهن القارئ العربى انتظارات جديدة نجم عنها إنتاج جديد فالاستقبال كما يقول دانيال لفرس **DANIEL LEUWERS:**" يتحكم بدوره فى الإبداع [٢٠]

وهكذا استجابت لأفق الانتظار الجديد للجمهور، وبدأت تظهر أنواع روائية جديدة متحررة من تقليد المقامات ومن تكييف **ADAPTATION** الشخوص لحبكة قصصية مستوردة. وهذه الأنواع الإبداعية تتمتع بأصالة حقيقية مع احتفاظها برؤية أدبية جديدة يمكن أن تكون دعامة من دعائم الحداثة.

٢- استقبال المسرح وتجديد الموضوعات الشعرية :

فى نفس الفترة التى أدخل فيها فن الرواية أدخل المسرح وبنفس الطريقة فى التكييف **ADAPTATION** فقد ترجمت من المسرح الغربى أعمال موليير **MOLIERE** وراسين **RACINE** وشكسبير. ولكن هذا المسرح لم يلق قبولا إلا فى الأوساط التى كانت تعرف الثقافة الغربية فى ذلك التاريخ.

إن الشعر مهم فى دراستنا هذه وهو النوع الأدبى العربى الأصيل من بين هذه الفنون وقد عرف بعيد ذهاب الترك ومجيء الفرنسيين تبدلا على مستوى موضوعاته وإذا كانت قد برزت فيه موضوعات الحرب والحماسة مع محمود سامى البارودى (١٨٣٠ - ١٩٠٤) فإن الجيل الذى جاء بعد البارودى وهو جيل متأثر من حيث المضمون بموضوعات الرومانسية سوف تتغير لديه الموضوعات التى كانت تطرق عادة

---

(20) LEUWERS (Daniel) : "les lectures de la Poésie", dans *La réception de l'oeuvre Littéraire*, Recueil de colloque organisé Par l'université de wroclaw sous la direction de Jozef Haistiein, Wrorclaw 1983 P. 121

من طرف الشاعر التقليدي لصالح الرومانسية: كعلاقة الإنسان مع الطبيعة عند خليل مطران (١٨٧١ - ١٩٤٩) وموضوعات الحرية والطبيعة والحب والموت عند عبد الرحمن شكري والعقاد اللذين تأثرا بالرومانسية الغربية الإنكليزية خصوصا بايرون **BAYRON** شلي **SCHELLY** كيتس **KEATS** وردزورث **WORDSWORTH** وهكذا وجدت الرومانسية الغربية ظلالا سودا داخل المجتمع العربي في بداية القرن، فكان الفقر والاضطهاد مبعثان لكآبة الشاعر. إن جماعة أبولو **APOLLO** التي هي مدرسة ومجلة -أنشئت سنة ١٩٣٢ وترأسها أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وبعد وفاته ترأسها خليل مطران- قد مهدت بإنتاجها لثورة شكلية في الشعر ستعرفها سنوات الخمسينات. وسوف نقوم بمعالجتها عند تناولنا نقد خالدة سعيد الأدبي .

والواقع أن هؤلاء الشعراء كانوا الأوائل الذين بدأوا في تحرير البيت من القافية لصالح الشعر المرسل فتعدوا بذلك طرقا ومسالك في الكتابة الشعرية.

ب- بداية دخول النقد الغربي إلى البلاد العربية واشكالية إستقباله

لقد صاحب دخول هذه الفنون الأدبية دخول اتجاهات النقد الغربي ومنها الدكرتية والنقد اللانسوني ونقد تين **TAINE** ولقد كانت طرق هؤلاء مطبقة على الأدب العربي من طرف طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وأكثر هؤلاء تأثيرا على طه حسين نالينو **NALLINO** الذي بدأ، بالشك حول أصالة الشعر القديم من خلال محاضراته في سنوات (١٩١٠ - ١٩١١) وقد أكد مفتاح طاهر هذه الفكرة فهو يقول: "ويمكننا أن نقبل أن **NALLINO**، هو الأول الذي أوحى إلى طه حسين بفكرة الشك في أصالة الشعر الجاهلي"[٢١].

ومن المؤكد أن طريقة طه حسين متأثرة كذلك ومن حيث المنهجية بالشك (الدكرتي) الذي لم يكن طه حسين- من خلاله- يقبل الأطروحات المسبقة على الأدب، وقد أثار ذلك غضب جماعة النقد القديم وخاصة عند صدور كتابه في الشعر الجاهلي (١٩٢٦) الذي يرى فيه أن أغلبية الأشعار الجاهلية إنما هي من نسج رواة متأخرين مختلقين.

---

(٢١) طاهر (مفتاح) **طه حسين نقده الأدبي ومصادره الفرنسية** تونس المطبعة العربية بتونس ١٩٨٢ ، ص : ٨٧ .

وبغض النظر عن القيمة الفعلية لآراء طه حسين فإنه كان لجرأته النادرة أثر كبير على حركة النقد إذ خرجت به هذه الآراء من أسر النظرية الرسمية وتزامنت آراء طه حسين مع حركة الديوان التي قادها المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وتعترف هذه الحركة بتأثرها بتيار النقد الانجلو سكسوني نقد وردزورث **WORDSWORTH** وكولوردج **COLERIDGE** ووليم هازلت **WILLIAM HAZLTT** وقد أكدت بعض الدراسات الحديثة صلة نقد هذه الحركة بالنقد الإنجليزي كما أكدت أن هذا النقد كان عبارة عن ترديد آراء بعض كبار الرومانسية الإنجليز يقول الدكتور محمود الربيعي في كتابه نقد الشعر إن: "الصلة بين جماعة الديوان والرومنسية لم تكن مسألة نقد أو تقليد عشوائيين، وذلك على الرغم مما يبدو فى كثير من الأحيان من التطابق الذى يكاد يكون تاما فى الأفكار"[٢٢].

وما هو شائع من أفكار الديوان قد أخذ حرفيا عن وردزورث من مقالته: "مقدمة القصائد الغنائية" وكانت دعوة أصحاب الديوان مرتكزة أساسا على تغيير يجب في نظرها أن يطرأ على الشعر، والحقيقة أن هذه الحركات كانت فى أغلبها انطباعية بحيث أنها لم تؤصل نسقا نقديا ولامنهجية.

وفي نفس الفترة كتب ميخائيل نعيمه كتابه الغربال في القاهرة سنة ١٩٢٣ وهو عبارة عما يجب أن يكون عليه النقد فى نظره وذلك انطلاقا من معايير الذوق لفصل جيد الأدب من رديئه.

هكذا كان النقد مواكبا هو الآخر لهذا الإنتاج الأدبى المحلى الجديد في التفاته هو الآخر إلى الغرب منذ بداية القرن وكان لهذا نتائجه الكثيرة التى نذكر منها: ظهور نقد القصة التي وفدت من الغرب هي الأخرى ولم يتأصل فى البلاد العربية نقد قصصى لأن هذا النقد كان يتغذى بالتأثيرات الأجنبية مما جعله يصاب بنوع من الغموض ناجم عن كونه أخذ وظيفة لم يكن قد أعد لها أصلا وهى نقد فنون أخرى كالشعر مثلا، وبالفعل فمادام النقد يبحث عن مصادر تجدده من الخارج فإنه يفعل

---

(٢٢) الربيعى (د . محمود) فى نقد الشعر مصر دار المعارف ١٩٧٧ ، ص : ١٤١

نفس ما تفعله الرواية أو المسرحية؛ هذه الفنون التى تتمتع بغاياتها الجمالية الخاصة بها وبذلك يعلن نفسه نوعا كسائر الأنواع، فى حين أن دوره وقصديته هى أن يكون وسيطا بين الجمهور والأثر. ومهما كانت الوسائل الأجنبية التي يسخدمها النقد تخدم هذه الفنون الجديدة فإنها تبعده- أى النقد- عن الجمهور. وهكذا ظل الاستقبال النشط الذي يقوم به الناقد لايساعد الجمهور ذا الاستقبال الهادئ على فهم هذه الأنواع الجديدة التي أصبحت بينه وبينها ألفة غداة تكييفها.

إن تطور النقد فى الوطن العربى يدعو كذلك إلى السؤال عن ظيفته.

إن هوة تبدو بين الزمرة المثقفة المكونة أساسا فى الغرب والجمهور الذي لايزال متمسكا بتقاليده الأدبية ومن هنا كانت مقولة JAUSS ياوص الذى ميز بين أفقين للتحرى:

"أفق التحرى الأدبى الذى يعكسه الأثر الجديد وأفق التحرى الاجتماعى".(٢٣)

وإذا كان أفق التحرى الأدبى قد أنجز تكوينه عند القارئ العربي بحيث أصبح يقبل بل ويطلب القصة كعنصر مكون له فإن أفق الانتظار الاجتماعى مختلف أشد الاختلاف عن نظيره عند القارئ الغربى وذلك عند ما يتعلق الأمر بتقييم الآثار الأدبية وقد عرف ياوص أفق التحرى الاجتماعى قائلا:

"إن التحرى الملموس يتناسب مع مصالح القارئ، وأهوائه وما يحتاجه ومع تجاربه التي حددها المجتمع والطبقة التى ينتمى إليها وتاريخها".(٢٤)

إن سعى النقد هو فى تضيق هذا الفارق الذي يفصل بين طبقات القراء. وإذا كانت الرواية والشعر العربيين واللذين يشكلان أدب الرفض فى المجتمع العربي، كانا دوما يكلمان الجمهور عن مشاكله ومآسيه التى يعيشها، فإن النقد الذى نشأ وتطور فى

---

(23) JAUSS (Hans Robert) : *Pour esthétique de la réception*, traduit de l' allemand par claude Mqilard, Pairs Gallimard 1978, P. 259

(24) Id, Ibid, P. 269.

بيئة ثقافية مختلفة لم يواصل هذا الحوار. إن اللاسونية وفكر **هبوليت تين** TAINE ، هذه الفلسفات الوضعية التي تترجم الاعتقاد في العلم في مجتمع يرى أن لكل حدث سببا، إن هذه الأفكار لم تجد صدى في الجتمع العربى فى هذه الفترات، لأن المجتمع العربى يتصور الأمور بشكل مختلف نظرا لاختلاف تقاليده الثقافية هذا إضافة إلى عوامل أخرى هى كون المجتمع العربى قد منع من تحقيق مصيره من جراء الاحتلال التركي والفرنسي والإنكليزى وبعد ذلك من جراء الدكتاتوريات الوطنية، التى لا تزال حتى نهاية القرن العشرين تقوم بتدجينه.

ويبدو أن النقد في هذه الفترات قد فقد دوره كمستقبل ومسهم في الإنتاج الأدبى فقد تمادى فى القراءة من أجل خدمة أكثر للأدب. ونعنى بهذا أن معظم هذا النقد كان دعاية من أجل رواج الفنون الجديدة إذ ظلت مثلا القصة التي تهم الجمهور تشهد تطورا يناسب تطور المجتمع مع تراجع النقد كمسهم فعال فى تطور ذاته.

لقد كان النقد مطبوعا بطابع النخبوية إذ كان معظم نقاد المرحلة مكونين في مدارس فكرية أجنبية، وكان هؤلاء يطبقون بحرفية مبادئ هذه المدارس على مجتمع وأدب مختلفين، فقد نسي هؤلاء أن دور الأدب فى المجتمع الفرنسي مثلا ليس هو الدور الذي عليه القيام به في مجتمع من مجتمعات العالم الثالث. إن دور الرواية في أمريكا اللاتينية حسب وجهة نظر دانيال باجو DANIEL PAGEAUX كان دورا أساسيا فى تأصيل الوعى القومي والقارى (من القارة) لدى شعوب امريكا اللاتينية، فكانت القصة تروي رواية ولكنها مع ذلك كانت تكتب تاريخ هذه الشعوب. إن هناك تشابها بين هذه الرواية وأدب الرفض العربي، فالكتاب العرب بوصفهم الشارع العربى وحياة الناس فيه إنما يعبرون عن مجتمعات لاحول لها ولاقوة. في هذا الصدد ماذا يمكن للنقد أن يقدمه عند طلب الجمهور مادام النقد حريصا على إظهار أن شخوص هذا الأدب هم شخوص واقعيون؟

فى الوقت نفسه كان هناك نقد مختلف تماما هو نقد مصطفى صادق الرافعى وأحمد حسن الزيات اللذين اتجها نحو التقليد البلاغى العربى وحاربا المؤثرات الأجنبية. لكن هذا النقد بدا ناقصا عند تناوله لهذه الأنواع الجديدة ولم يستطع هذا

التقليد تطوير حداثة، بين هذين القطبين قطب التجديد والتقليد كان النقد يتأرجح فلم يستطع الجمع بين جملة من القضايا يمكن أن تسهم فى بناء مشروع نقدي وذلك ناجم عن عدم استيعاب النقاد لأفق تحري جمهور قرائهم.

جـ- استقبال الماركسية:

عند قيام الثورة المصرية بسنة ١٩٥٢ شهدت مصر تحولات ناجمة عن هذه الثورة، وبدأ الأدب يقترب من القضايا الاجتماعية، وبالفعل فقد شجع انفتاح مصر على العالم الاشتراكى وخاصة الاتحاد السوفياتى الأدباء والنقاد على الاضطلاع على الأدب الماركسى.

١- الرواية الواقعية

تطورت القصة القصيرة والقصة الخرافية والقصة فى اتجاه الواقعية، وشهدت هذه الفترة ظهور الرواية الريفية التى تصور القمع فى صفوف الشعب والمثال الأكثر وقعا هو قصة الأرض التي ظهرت بسنة ١٩٥٤ لعبد الرحمن الشرقاوى، هذا الماركسى المتحمس الذي أعلن انتصار الطبقات الكادحة. لقد كان الأدب في هذه السنوات يتجه دائما نحو الطبقات الأكثر فقرا إلى الفرد فيها وإلى حياته اليومية هذا الفرد الذى أصبح حبيس عالم يتطور تطورا مذهلا والتهمة موجهة أساسا إلى العادات التى لم تعد صالحة للعالم الحديث.

٢- النقد الماركسى :

في بسنة ١٩٥٤ حضر الناقد الماركسي حسين مروة المؤتمر الثانى لاتحاد أدباء الاتحاد السوفياتى، وبعد رجوعه كتب سلسلة من المقالات حول الواقعية الاشتراكية صدرت بعد ذلك فى القاهرة تحت عنوان قضايا أدبية. وفي نفس السنة سافر محمد مندور إلى الاتحاد السوفياتى وجاء بفكرة الواقعية الاشتراكية كذلك من خلال ما أسماه بالنقد الإديولوجى.

وكانت هذه الأفكار اللبنة الأساسية التي قام عليها النقد العربي الماركسي الذي نشط حتى منتصف السبعينات، وكان من أعلامه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس

وقد نشرا في بيروت كتابهما في الثقافة المصرية كما كتب محمود أمين العالم كتابه الثقافة والثورة سنة ١٩٦٥ و كتب حسين مروة كتابه دراسات نقدية في نفس السنة.

أما في سوريا فقد تأسست جمعية من النقاد اليساريين سنة ١٩٥٠ وأصدرت مجلة النقاد، وفي سنة ١٩٥١ تأسست في سوريا جمعية الكتاب اليساريين منهم حنا مينه، وجلال فاروق الشريف. وقد أسهمت المجلة في تقديم الأدب الروسي من خلال مقالات حول تولستوي وكركي وفي تقديم الاتجاهات المعاصرة في أدب الاتحاد السوفياتي. وفي سنة ١٩٥٢ صدرت مجلة الثقافية الجديدة في لبنان ذات التوجه اليساري وشارك في إصدارها كل من محمد دكروب وحسين مروة. وقد وضعت هاتان المؤسستان هدفا لهما شرح الواقعية. وقد استقبلت المبادئ التي وضعتها البيروقراطية في الاتحاد السوفياتي بحماس شديد، وبدأ النقاد في تلك الفترة بالبحث في الأدب عن البطل الإيجابي ونزع الطابع الميتولوجي الذي كان يحيط به في النقد ذي المنظوري النفسي، وقد دارت نقاشات حادة حول الواقعية على طريقة زولا **ZOLA** والواقعية الاشتراكية، وأظهر حنا مينه أن زولا كان واقعيا ولكنه لم يتخذ موقفا من الطبقات الحاكمة [٢٥] أما حسين مروة فقد كان ينتقد النزعة التفاؤلية للشاعر إليا أبي ماضي فقد كان بالنسبة له عاجزا وهاربا أمام الحقيقة الاجتماعية فهو يقول:

"إن أبا ماضي كان شاعرا واقعي النزعة رومنطقي الأسلوب والتناول" [٢٦]

وقد كانت نظرية النقد عند هؤلاء النقاد هي نظرية الانعكاس وكان نظامها هو الترتيب، ترتيب الأدباء حسب انتماءاتهم العقائدية، لكن الأدب لاقترابه من تساؤلات الجمهور كان يستجيب لأفق انتظاره.

وبعد سنوات من هذه المرحلة سوف يبدأ الأدب القصصي بالانزياح شيئا فشيئا من واقعية تصويرية وحدثية إلى أعمال ذهنية ترقى أحداثها إلى اللامباشرة في اتجاه

---

(٢٥) مينه (حنا) "دفاع عن الواقعية" النقاد رقم ٣٧٢ دمشق ١٩٥٧ ، ص : ٣ .

(٢٦) مروة (حسن) " أبو ماضي بين الرومنسية والواقعية "الثقافة الجديدة بيروت رقم ١ ، ص : ١٠١

معان على القارئ اكتشافها. وقد حدث هذا الانزياح للإنتاج الشعري فلجأ الشعر إلى الرمز وإلى الخطاب التلميحى بواسطة الصور الميتولوجية.

وهكذا كان على النقد أن يبحث عن وسائل جديدة يمتلك من خلالها الأشكال الأدبية الطارئة.

د- استقبال البنيوية:

بعد الانتشار الواسع للنقد المصرى خلال الخمسينات والستينات، أصبح النقد بحاجة من جديد إلى الانفتاح على الخارج. يقول ابراهيم الخطيب فى مقابلة لليوم السابع:

"نحن ممارسى النقد في المغرب، قد تأثرنا فى بداية تكويننا النقدى بنقاد المشرق - نقاد مصر خصوصا - لقد تأثرنا بمحمد مندور بغالي شكرى، بمحمود أمين العالم بعبد العظيم أنيس، استمر هذا حتى أواسط السبعينات. بعد هذا وبتأثير الجامعة بوجه خاص حصل تحول عام فى الكتابة النقدية فى المغرب، حصل تأثر بالمناهج النقدية السائدة في فرنسا بخاصة "[٢٧] .

إن النقد العربى في هذه المرحلة قد التفت إلى الغرب من جديد للبحث عن آليات جديدة. إن الفلسفة التي جاء بها طه حسين ومعاصروه كانت قد صُفِّيَتْ ثقافيا في أروبا مع أنها وإن كانت تسعى إلى أن تكون عميقة لم تكن أقل من ذلك واضحة. والإشكالية التي ستطرح على جيل النقد الجديد البنيوى من العرب هي كيفية إدخال النظريات الجديدة في النقد العربى إذ تتمتع هذه النظريات بالتخصص الضيق والرؤية الشخصية، واللغة المتعددة المعانى الناجمة عن التعددية فى الرؤى. إلى هذا التيار اتجهت حركة النقد الجديد في البلاد العربية.

١- وضعية البنيوية في الوطن العربي:

إذا كان بعض النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبوديب ويمنى العيد قد حاولوا فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوى بما قدمه التراث العربى من جهد فى

(٢٧) الخطيب (إبراهيم) "نقاد العرب بعيون عن العصر" اليوم السابع ١٩٨٧/٨/٢٧ ، ص ٤١

مجال علم اللغة كالجرجانى (- ٤٧١) والخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ - ١٧٠هـ) مثلا. وإن لم يستطيعوا تعميق هذه المسائل، فإن كل الذين اهتموا بالبنيوية إنما اتجهوا إلى منابعها في الغرب وعن طريق الترجمات في أغلب الأحيان، ترجمات جلها يحاول التعريف بهذه المناهج الجديدة. ولقد كان استقبال التيار البنيوى في البلاد العربية متفاوتا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التى تربط كل بلد عربى بالبلدان الغربية. وقد عرف هذا التيار فى مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابه *النظرية البنائية في النقد الأدبى* ١٩٧٧، وكتابه *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*، وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبوديب دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه *البنية الإيقاعية للشعر العربي* (١٩٧٤) وجدلية الخفاء والتجلى (دراسة بنيوية في الشعر) وفي تونس والمغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية، ففي تونس عبد السلام المسدى من خلال كتابه الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب، وكتابه النقد والحداثة. أما فى المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة لبارت وباختين وتودوروف وجنت ومقالات حول الحداثة العربية فى مجال الأدب والنقد، من هؤلاء محمد برادة في كتابه: محمد مندور *والتنظير النقد العربى* ومحمد بنيس وكتابه *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، وحداثة *السؤال* بخصوص الحداثة العربية فى الشعر والثقافة. أما فى لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يمنى العيد وخالدة سعيد وإن تفاوتتا فى استخدام هذه المناهج نظرا لأنهما أقبلتا على هذا النقد بعد أن تمرستا بمناهج النقد التى سبقت زمنيا المنهج البنيوى، ولم يكن استخدامهما لهذا المنهج إلا من أجل ضخ عناصر جديدة فى نظريات النقد التى أصبحت يومئذ فى حاجة إلى عنصر جديد.

هـ- استقبال البنيوية فى الوطن العربى

لقد كان تطور البنيوية في البلاد العربية تطوراً غير متكافئ فلم يكن النقاد مطلعين فى كثير من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم فى الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عن النقد الغربى فبعضهم يرجع إلى ترجمات عن الإنجليزية ككمال أبو ديب أو إسبانية مثل صلاح فضل والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو أكثر.

١- مشكلات الترجمة:

إضافة إلى هذا هناك مشكلات الترجمة، فالغالبية العظمى من الكتب المترجمة والموضوعة فى النقد العربى الحديث التى تستعير مصطلحات النقد الغربى تطرح على قرائها مشكلات كبرى، فلا يوجد إجماع بين مختلف المترجمين على مصطلح معين مما يتسبب فى الضياع الذى يصيب المتعاملين مع هذه المصطلحات.

والأخطر من ذلك أنك تلاحظ فهما معكوسا لبعض المسائل. إن عدم التشاور كان السبب فى وجود ترجمات غير منظمة من أمثلة ذلك ترجمة نعيم الحمصى ١٩٧٠ لكتاب بارت **Le Degré zéro de l'écriture** بالكتابة فى الدرجة صفر، ولما كان نعيم الحمصى غير مختص فى النقد الحديث اضطر محمد برادة إلى ترجمته من جديد سنة ١٩٨٠ فى هذه الحالة ومهما كانت معرفتنا للغة التى نترجم عنها فإن التخصص فى الحقل المترجم عنه مسألة أصبحت لازمة.

إن مصطلحات النقد الحديث فى الغرب قد دخلت إلى حقل النقد العربى بألفاظ متعددة. فكلمة **narrateur** قد ترجمها الكثير من المترجمين بكلمة (الراوى) واستعملت عند يمنى العيد بهذه اللفظة، ولكن محمد الوالى ومبارك حنوز ترجماها (بالسارد) فى ترجمتهما لبعض فصول كتب ياكبسون المعنونة عندهم بقضايا أدبية وكلمة **narration** و **narratif** المشتقتان منها فى الفرنسية قد ترجمتها يمنى العيد بـ"السرد"، "السردى". أما **texte narratif** و **temps de la narration** فقد ترجمتهما بـ" النص القصصى" و "زمن القص". وعند ابراهيم الخطيب من خلال ترجمته لنظرية الأدب (نصوص الشكلانيين الروس) فإن كلمة **narration** قد ترجمت عنده بكلمة الحكى. وكلمة **fiction** قد ترجمتها يمنى العيد بـ"المتخيل" ولكن فؤاد صفا وحسن سبحان فى ترجمتهما لـ لذة النص **L e plaisir du texte** لبارت قد ترجماها بلفظة "خيال". وعلى الرغم من الجذر المشترك بين كلمتى "متخيل" و "خيال" فإنهما لاتعنيان نفس الشيء تماما، فالخيال يدل على موضوع التصور، وصورته فى آن، أما "المتخيل" فإنه يعنى نفس الموضوع ولكن بالتركيز على العملية الذهنية التى انتجته.

وتطرح كلمة conte مثل هذا الالتباس فيمنى العيد تترجمها بـ"حكاية" وهذه اللفظة "حكاية" قد وردت فى كتاب سيزا قاسم بناء الرواية بمعنى الخرافة، وفى الترجمة التى قدمها شكرى المهبوت ورجاء بن سلامة لكتاب الشعرية لتودوروف TODOROV ترجمت فيه بـ" خرافة" وكذلك فى ترجمة كتاب بروب مورفولوجية الخرافة La morphologie du conte.
أما كلمة Discours وقد خضعت لنفس التعددية، فيمنى العيد تترجمها بـ"القول" وأحيانا بـ"الخطاب" ومحمد بنيس فى كتابه ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب يترجمها بـ"الحديث".
وأما كلمة Signe فقد ترجمتها يمنى العيد بـ"علامة" لكن مترجمى JACOBSON و TODO-ROV اللذين ذكراً أنفًا ترجماها بكلمة "دليل".

إن القارئ العربى المتمكن من اللغات الغربية الذى بوسعه قراءة النصوص النقدية الغربية فى لغاتها، قد لايجد عناء عند قراءته لهذه النصوص المترجمة، ولكن القارئ العربى غير المتمكن من هذه اللغات والذى يقرأ الترجمة يقع فى مشكلات تأويليه لهذه المصطلحات المختصة، فهو عادة يؤولها بالمعانى التى تعنيها قبل أن تصبح مسميات لمضامين أجنبية وهنا تكمن المشكلة وهى فى أغلب الأحيان المعرفة المغلوطة أو المغبشة لهذا النقد. فكلمة Signe وكلمة discours لهما فى اللغة الفرنسية معناهما المألوف فنحن نقول مثلا: خطاب رئيس الدولة. ولكن سياق القراءة يظهر أن هذا المعنى بالذات ليس هو المقصود. ومع ذلك يجد القارئ العربى نفسه أمام مشكلة أخرى تجعل جهده من أجل الفهم أكثر مشقة، وذلك عندما يشك فى أن كلمة خطاب لاتعنى معناها العادى.فالسياق لايساعده على إيضاح هذا المعنى الجديد لأنه ينتمى لحقل ثقافى آخر ومن المهم هنا أن يعرف هذا القارئ العربى أن كلمة discours تحمل معانى قدمها علم اللغة البنيوى ومن هنا نميل إلى ما ذهب إليه إيف شفرل YVES CHEVREL حين يقول: "إن هذه المفهومات من مثل "أفق الانتظار" التى جعل منها مؤرخو استقبال الأدب مفهومات عادية، تجد معنى متميزا عندما يتعلق الأمر بنص مترجم، فى الواقع إن هذا النص مطبوع بانتمائه لنظام ثقافى آخر، ولكنه على أية حال من الواجب أن يعين حتما على أنه مترجم عن [...]وهذه الإشارة عليها أن تعمل كإنذار وتحذير للقارئ، أمام ماسيقرؤه، وخاصة أن هذا النص الذى تراد قراءته يحيل إلى عناصر من ثقافة أجنبية، أى إلى مجموعة من التصورات الذهنية الجماعية وإلى سلوك مرتبط بها.

إن كل شيء داخل النص المترجم قد يكون فخًا فأي عنصر – وحتى وإن كان بسيطا– يمكن أن يفهم فهمًا مغلوطًا بالنسبة للثقافة التي أنتجته وأعطته معنى"(٢٩) .

إن إيف شفرل YVES CHEVREL يتحدث هنا عن الرواية، ولكن ما يقوله صحيح وينطبق كذلك على النصوص النقدية. فالخطاب والخطبة يؤولهما القارئ العربي من خلال المعنى الذي اكتسبته هذه المصطلحات في لغته الخاصة إن لم يكن يعرف السياق الثقافي الذي أعطى لكلمة DISCOURS معناها في النقد الحديث في الغرب

إلى جانب هذا اللبس والغموض الذى يكتنف المصطلحات ينضاف الطابع الجزئى للترجمات إلى العربية.

ففى كثير من الأحيان لاتترجم إلا فصول من كتاب فما بالك بإنتاج كاتب بأكمله.

فمثلا كتاب ميخائيل باختين علم الجمال ونظرية الرواية ترجمت منه عن اللغة الفرنسية – وليس عن الروسية – الفصول التالية: "الملحمة والرواية" على شكل كتيب صغير طبعه معهد الانماء العربي وقد قام بترجمته جمال اشحيد كما ترجم محمد برادة الفصل المعنون "خطان أسلوبيان للرواية الأروبية" نشرت ترجمته في مجلة الكرمل عدد ١٩/١٩٨٦ كما ترجم بحث "المتكلم في الرواية" من الكتاب نفسه ونشره في المجلد الخامس من مجلة فصول العدد الثالث ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٥، ثم ترجم الفصل الخاص بـ" الخطاب الشعري والخطاب الروائي" في العدد ١٧ من سنة ١٩٨٥ في نفس المجلة وبعد ذلك نشر المترجم هذه البحوث على شكل كتاب بعنوان الخطاب الروائي، لميخائيل باختين وعنوان هذا الكتاب غير موجود فى قائمة مؤلفات باختين إلا أن النصوص المنشورة في الكتاب هي نصوص منتقاة من مؤلفات باختين وقد صدر عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع سنة ١٩٨٧ .

أضف إلى هذا أن ترتيب نشر تلك الترجمات لايتبع الترتيب الزمني لظهور أصولها. فمثلا ترجمات بارت إلى العربية بدأت بترجمة الدرجة صفر للكتابة ١٩٧٠،

---

(29) CHEVREL (Yves), Le texte étranger : "la littérature traduite," Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL dans : Précis *de Littérature comparée*, Paris P.U.F. 1989, P. 68.

ومبادئ علم الأدلة ١٩٨٦ ودرس ١٩٨٦ وقد أضاف المترجم إليه ثلاثة مقالات هي "اختلاج اللغة"، و"حوار مع موريس نادو"، وبعد ذلك ظهر كتاب لذة النص ١٩٨٨ ، إن ترتيب نشر هذه الكتب في فرنسا كان: الدرجة صفر للكتابة ١٩٥٢ ولذة النص ١٩٧٣ ودرس ١٩٧٨ واختلاج اللغة ١٩٨٤ (ولكن المقالات التى ظهرت مترجمة وهي "تأملات فى كتاب مدرسى" ،"موت المؤلف" و"من الأثر الأدبى إلى النص" يعود تاريخها حسب الترتيب ١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٧١، أما بالنسبة لـ"حوار مع موريس نادو حول الأدب" فقد ظهر عام ١٩٨٠ .

إلا أن هناك بعض الملاحظات تفرض نفسها؛ أولا الفاصل بين تاريخ النشر والترجمة الذى قد تناقص هذه السنوات الأخيرة وذلك بتتابع الترجمات من سنة ١٩٨٦ ويتأكد هذا بالنسبة لكتاب آخرين كجنت وتودوروف. وقد مالت هذه الترجمات بالنسبة لبارت إلى كتبه الأكثر حداثة، وهنا تكمن المشكلة، وهي غياب الترجمات عن بارت فى الفترة ما بين الدرجة صفر للكتابة الذى يعد تفكيره فيها تفكيراً ماركسيًا وسارتريًا فى آن وكتاب لذة النص. إن القارئ العربى لايمكنه في هذه الحالة معرفة تطور فكر الرجل الذي تحول من ميتولوجى تجريبى للمجتمع إلى سميوتيكي متأثر بسوسير، وكانت مقاربته السمويولوجية قد بدأت تتضح شيئا فشيئا إلى أن اكتملت فى كتابه عناصر من السميولوجيا. إن دراسة النقد الجديد دراسة معمقة لم تدخل إلى الجامعات العربية التي يمكن لها أن تكون وسيطا أمينا بين هذا النقد والمهتمين به في الساحة العربية، وهكذا أيضا يكون من الصعب على المتلقي العربي القبض على هذا النقد بصفة متماسكة نظرا لوضعية هذه الترجمات. والنتيجة المتوخاة من تلك الترجمات قد تتحول إلى عكس ما هو مرجو منها: وما يسمى بالضغط بين أفق تحرى الأثر وأفق تحرى الجمهور سيميل باتجاه تكسير الأول. إن السميوتيكية وتجربة الهدم لدى تل كل لاتشكلان جزءاً من الحقل الفكرى لهذا الجمهور فهو لايستطيع إذن فهم هذه النصوص التى تقدم إليه بهذه الطريقة الفوضوية، وقد يخشى رفضها من طرف القارئ لعدم أهميتها ويتم انغلاقه داخل ثقافته الخاصة. في حين لايمكن لأى ثقافة أن تعيش اكتفاء ذاتيا. إن الانفتاح على الخارج يتطلب صرامة ووعيا كبيرين، وذلك ما قد يسمح بإغناء هذا التراث الثقافى .

٢- تعريف النقد الجديد فى البلاد العربية:

لايمكن تعريف النقد الجديد فى البلاد العربية إلا فى علاقته مع العنصر الأجنبى، لأن هذا العنصر هو الذى بعث فيه الحداثة الجديدة، ولكن هذا المعيار ليس كافيا: فطه حسين ومحمد مندور والعقاد كانوا قد التفتوا إلى النقد الغربى فى مطلع القرن العشرين: إن النقد الجديد فى البلدان العربية وفى العالم الغربى قد تشكل من تيارات متفرقة، ولكنه رغم ذلك يمكن أن يعرف بأنه منحدر من العلوم الإنسانية، وأنه يبنى علاقة جديدة مع الأثر الأدبى، ويرفض النقد الذى يحاكم مفضلا عليه البحث فى المستوى البنائى للنص. وهذا النقد يسعى إلى اكتشاف البنى النفسية، والسسيولوجية واللغوية التى ينبنى عليها النص. إن إدخاله إلى الحقل الثقافي العربى لم يخلق نفس الفتنة التى أحدثها إدخاله في فرنسا بين بعض ممثليه، ومناصرى النقد الجامعى لأن الصدمة قد حدثت قبل مع محاولات طه حسين. إن النقد العربى الجديد يظهر وكأنه سلسة من التيارات متجهة فى مصادرها إلى الغرب. إضافة إلى ذلك فإن انتشاره مقتصر على وسط ضيق من المثقفين يكتبون فى مجلات مختصة مثل المعرفة والموقف الأدبي فى سوريا، الأقلام العراقية، فصول في مصر، الفكر العربى المعاصر، الطليعة فى لبنان، الزمن المغربى فى الرباط. ولقد دخل هذا النقد إلى الجامعات العربية دخولا خجولا على عكس النقد الذى جاء به طه حسين وأضرابه فلقد أحدث ذلك النقد فى زمنه نقاشاً حاداً. وإذا كانت خالدة سعيد ويمنى العيد وبعض من أساتذة النقد الأدبى الجديد قد قاموا بتدريسه فإن تلك لتعد حالات خاصة، ولكنه فى نهاية المطاف يبقى هدف هؤلاء النقاد الجدد سواء في فرنسا أو في البلدان العربية واحدا. وكما قال سرج دوبروفسكى. "إن النقد الجديد وحتى في خلافاته البديهية وتخالفاته الصارخة ليس سوى انفتاح طالما أرجئ من طرف الجامعة على العالم العصرى"(٣٠)

---

(30) DOUBROVSKY (Serge), *pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, Denoel-Gonthier, bibliothéque Médiations, p.26 .

إن أهمية يمنى العيد وخالدة سعيد تكمن فى التطور الذى حدث على نقدهما. وإن دراسة محاولاتهما النقدية تمكننا من استيعاب مختلف تيارات النقد العربى المتأثرة بالغرب. إن مسيرتيهما النقدية توحى لنا بتحولات النقد والأدب العربيين خلال النصف الأخير من القرن العشرين. ولكى نوفق فى دراستنا، فقد اخترنا التقيد بالتسلسل الزمنى الذى يسمح بمتابعة تطور ناقدتينا خلال السنين التى شغلتنا لكى نصل إلى النقطة التى تجمعهما: ألا وهى البنيوية. فى الفصل الذى يلى سنقوم بالبحث فى طبيعة النقد الذى رافق حركة الشعر الجديد من خلال كتاب خالدة سعيد البحث عن الجذور.

وفى الفصل الرابع سنقوم بالبحث فى المرحلة الماركسية التى تعتبر المرحلة الأولى من نقد يمنى العيد. ففى هذه المرحلة الماركسية كتبت يمنى العيد كتابها ممارسات فى النقد الأدبى الذى نشر فى بيروت سنة ١٩٧٥، وكتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان ما بين الحربين الذى نشر فى بيروت ,١٩٧٩ كما كتبت تسعة عشر مقالا ضمها كتابها فى القول الشعرى من الصفحة ٥١ حتى ١٩٦ الذى نشر فى المغرب لدى دار توبقال ١٩٨٦ . وسوف نبين كيف وقع الاهتمام باللغة. هذا الاهتمام الذى أعطى خصوصية لمقاربتها الماركسية.وقد تميزت المرحلة الثانية لخالدة سعيد بنشر كتابها حركية الإبداع فى بيروت سنة ١٩٧٩ والذى عبرت فيه عن فكرة توفيقية محكومة بالبنيوية التى سنقوم بدراستها فى فصل لاحق.

وقد عرفت يمنى العيد نفس التطور: ففى كتابها فى معرفة النص الذى نشر فى بيروت عام ١٩٨٣ والمقالات الأولى التى نشرت فى كتابها فى القول الشعرى تظهر البنيوية مختلفة عن بنيوية خالدة سعيد. وبالإضافة إلى المؤثرات الخاصة بكل منهما سوف نرى أن يمنى العيد كان هاجسها دوما اخضاع البنيوية لمشروع تأويلى للمجتمع. وقد حاولت بناء نظرية، وقد قادتنا محاولتها تلك إلى البحث فى الفصل الأخير عن طبيعة تلك المحاولة التى صاغتها فى كتابها الراوى والموقع والشكل الذى نشر فى بيروت سنة ١٩٨٦، أما كتابها تقنيات السرد الروائى فلن نتعرض له نظرا لطابعه التعليمى.

إن معظم أهتمامنا قد تركز على لائحة الكتب التى بيناها آنفا. ولكننا، وضعنا كذلك فى الحسبان المقالات والدراسات التى كتبتها كل منهما والتى تضىء بعض جوانب نقدهما، وسيكتشفها القارئ من خلال مسيرة تطور هذا العمل.

الفصل الثالث

خالدة سعيد : ناقدة متحيزة

ينقسم إنتاج خالدة سعيد، إلى فترتين كما أشرنا إلى ذلك فى تقديم النموذج. والآن نريد توضيحهما:

١) فى السنوات ١٩٥٧ - ١٩٦٠، كتبت خالدة سعيد مجموعة مقالات نشرت سنة ١٩٦٠ فى البحث عن الجذور. وكان هم خالدة سعيد فى هذه الفترة هو التعريف بالشعر العربى الجديد، مما حدا بها إلى البحث عن مسوغات للدفاع عنه انطلاقا من تجارب مماثلة قد حصلت فى الخارج.

٢) من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٩ كان الدفاع عن الشعر الجديد قد بلغ هدفه تقريبا. فاتجهت الناقدة نحو اتجاهات النقد الغربى الجديد، ومما سهل عليها ذلك تقديمها لأطروحة دكتورا فى مدرسة الدراسات العليا وأنها كانت تتابع دروس رولان بارت.

أ- إنشاء مجلة شعر.

رأينا أن العالم العربى عرف نهضة مع بداية القرن ١٩ ساهمت فى إدخال الأنواع الأدبية الغربية: مسرح، رواية، قصة قصيرة، وينبغى أن نعود بالحديث إلى الشعر الذى كان محل نقاش حاد.

فقد طالب بعض النقاد فى بداية القرن بمراجعة القواعد الشعرية القديمة القائمة على وحدة البيت. كما طالبوا بمزيد من الربط والانسجام فى القصيدة باسم وحدة الموضوع. وفى إطار هذا التوجه النقدى فى بداية القرن، أخذ شعراء الخمسينات ينظمون شعرا حرا: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، أدونيس، نزار قبانى... وهو الشعر الذى قلب قواعد العروض القائمة منذ القرون الوسطى.

فوقعت المواجهة حول هذا الشعر بين الاتجاه التقليدى، الذى يرى أن هذا الشعر الجديد يتبع تصوراً غريباً ويرمى إلى تحطيم تراث الأجداد؛ واتجاه تجديدى تتزعمه وجوه من الطبقة المثقفة فى بداية القرن، يستوحون أفكارهم من سنت بوف SAINTE-BEUVE أمثال: طه حسين، محمد مندور، ويليهما جيل خالدة سعيد، أدونيس، يوسف الخال... الذى سيرفض أفكارهما فيما بعد خاصة ما تعلق منها بالنقد.

ينبغى الإشارة إلى التأثير الحقيقى الذى كان للنقد العربى على تطور الأدب، فهو الذى مكن الشعراء من التعبير وتقديم إنتاجهم للجمهور وهذا لايعنى أن الجمهور تقبله بالضرورة، وقد يبدو غريبا أن نلاحظ إلى أى مدى ساهم النقد فى الدفاع عن نوع أدبى جديد، لكن تجب الإشارة كذلك إلى أن الصراع حول "شرعية" هذا النوع قد انضاف إلى حوار إيديولوجى أعمق كان محتدما بين المجددين والمقلدين، أى بعبارة أخرى بين المجددين والمحافظين، وهذا الحوار يعبر عن الصراع بين دغمائية قديمة ونسبوية حديثة كانت تتجه نحو معاصرة القرن ٢٠ وتمثلها الطبقة المثقفة، هذه الطبقة هى التى ستنشئ مجلة شعر فى لبنان للدفاع عن الأفكار التجديدية فى مجال الشعر والنقد.

أنشئت مجلة شعر سنة ١٩٥٧ وشاركت فيها وجوه أمثال: يوسف الخال وأدونيس (على أحمد سعيد)، ثم نازك الملائكة وإن لم تكن من أعضاء مجلة شعر وخالدة سعيد وآخرون... إن كل هؤلاء النقاد لهم ثقافة غربية، فرنسية على العموم أو انجليزية مثل نازك الملائكة. كانت مجلة شعر ومن بعدها مجلة الآداب محل التقاء الشعراء والنقاد الذين يريدون تجديد الشعر العربى بإخراجه من قالب التفعيلة القديمة. ولهذا الغرض، ذهبوا حتى إعلان القصيدة النثرية.

فتجديد القوالب الشعرية كان ضرورياً لمواكبة التحولات الاجتماعية، التى رافقتها فى نفس الوقت رؤية جديدة للعالم أساسها المسؤولية الإنسانية، ولذلك كان تصورهم للشعر تطبعه نزعة وجودية قوية: "إننا نجدد لأن الحياة بدأت تتجدد فينا أو قل إنها تجددنا"[٣١] .

---

(٣١) الخال (يوسف) "مستقبل الشعر فى لبنان "شعر رقم ٣ صيف ١٩٥٧ ، ص ١١٤ .

وفى البحث عن الجذور، تعرض خالدة سعيد مبادئ ثمانية تحدد هذا الشعر.

ب - إعلان من أجل شعر جديد

إن الحركة الشعرية الجديدة قد:

I- كرست الطابع الإنسانى.

II- حررت الشكل من كل شرط سابق، أو قالب سابق لأن الشكل هو تجسد المعنى وكيانه العضوى وهو يتبدل ليظل منسجما وملائما له.

III - هذه الحرية لاتعنى الفوضى بل تفرض دائما شكلا معينا لكل قصيدة.

IV - الشكل لايعنى الوزن والقافية أو انعدامهما بالضرورة. الشكل الحديث أكثر من وزن وقافية هو حركة القصيدة وطريقة تكونها، وعلاقات أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها أهى متقابلة، أم متتابعة أو متجمعة حول بؤرة واحدة، ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكيب هذه الصور، وهى كلها من عناصر الشكل فى القصيدة الحديثة.

V - إن الإيقاع الصوتى بمعناه المعروف ضرورى دائما فى القصيدة، لأن القصيدة الحديثة ليست للانشاد أو الطرب.

VI - كل الكلمات شعرية إذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية.

VII - تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الأغراض السياسية والشخصية والحزبية وبالتالى تخلصت من الخطابية والتعليمية.

VIII - التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر "من التعبير شعريا عن اللاشعر" كما يقول بدر شاكر السياب [٣٢].

هذا الشعر الذى تدافع عنه الناقدة هنا هو الشعر الذى نشأ مع بداية القصيدة الحرة فى العراق سنة ١٩٤٧ ، وإلى ذلك الوقت، كان الشعر العربى تحكمه قواعد علم

---

(٣٢) سعيد (خالدة) البحث عن الجذور بيروت دار مجلة شعر ١٩٦٠ ، ص : ١١ - ١٢ .

العروض أى الأوزان التى قعد لها الخليل بن أحمد الفراهيدى. وإذا كانت التغيرات العروضية التى أحدثها مناصرو الشعر العربى الحديث على القصيدة القديمة تشبه إلى حدما تلك التى جرت على القصيدة الفرنسية، إلا أن هذه التغيرات وتلك لم تحصل فى فترة زمنية واحدة.

فما حصل فى القصيدة الفرنسية، تم حسب فترات بدأت مع الرومنسية، أما تغيرات القصيدة العربية، فتمت فى زمن أقصر بكثير، رغم ما نجده من بنور ذلك التطور مع بداية القرن عند شعراء المهجر فى الولايات المتحدة الآمريكية وأمريكا الجنوبية وجماعة أبولو فى مصر. ومع هذا، فإن التشابه بين الحالة الفرنسية والوضعية العربية قد يوضح إرادة بعض النقاد العرب فى إيجاد مسوغات للدفاع عن الشعر الحديث، فى أعمال نظرائهم الفرنسيين والانجليز.

يبدو - مثلا- أن إعلان خالدة سعيد صيغ انطلاقا من أطروحات سوزان برنار التى عرضتها فى القصيدة النثرية من بودلير حتى أيامنا ومن تصورات إليوت حول الشعر.

جـ- تأثير سوزان برنار

فى كتاب حركة التجديد فى الأدب العربى المعاصر يذكر كمال خير بك مشادة جرت بين جماعة شعر حول الفرق بين القصيدة النثرية وقصيدة الشعر الحر بعد قراءة أطروحة سوزان برنار (٣٣) . وتشير هذه الملاحظة إلى أن الأطروحة قد تمت قراءتها بتمعن شديد، وتوجد أكثر اقتراحات خالدة سعيد فى كتاب سوزان برنار الذى تحاول فيه تعريف القصيدة النثرية بأنها نوع شعرى يتمتع بكيان كامل وبهذا الاعتراف، فهى تدافع عنه إذن، كما تدافع خالدة سعيد عن الشعر الجديد. وإذا كانت خالدة سعيد فى النقطة الثانية ترفض إلزام الشاعر أن يخضع فكرته الشعرية لسيطرة أحد البحور الستة عشر التى حددها الخليل، فإننا نرى سوزان برنار تلح على ما أسمته "مبدأ الفوضوية والهدم للقصيدة النثرية": "ولدت القصيدة النثرية من إرادة تحررية، من رفض المواضعات الشعرية والوزن والعروض وهى اصطلاحات لغوية . فكانت الإرادة فصل الشعر والوزن"(٣٤).

---

(٣٣) كمال خير بك قد أعطى وصفًا دقيقًا لهذا العروض فى كتابه: *Le mouvement modemiste de la poésie arabe contemporaine, Publications Orientalistes* de France, 1978, P. 22 lè 263.

(34) BERNARD (Suzanne) *Le poéme en prose de Baudelaire jusqu'à jours,* Paris, Librairie Nizet, ,1er édition 1959. p. 435

إن هذا الرفض هو الذى حدا ببعض الشعراء إلى الاتجاه نحو النثر بحثا عن شعر جديد.

وفى النقطة الثانية أيضا، نرى خالدة سعيد تلح على الانسجام بين المعنى والشكل، وهو ما تسميه "الكيان العضوى" وهو نفس المعيار الذى تسميه سوزان برنار "الوحدة العضوية [٣٥]، وترى فيه أحد الشروط التى تجعل من هذا النثر قصيدة.

ويأتى الاقتراح الثالث موضحا الثانى ومجيبا على تساؤل محتمل، فحيث تقول خالدة إن الحرية لاتعنى الفوضى، فهى تعبر عن الثنائية الأساسية التى تشير إليها سوزان برنار فى كتابها: إن فوضوية القصيدة النثرية الهادمة تواجهها وتعوضها قوة تنظيمية تصهر الرفض، منظمة إياه بواسطة قوانين اللغة التى ستجعل من النثر قصيدة، وبما أن لهذه القوانين ليونة النثر، فهى تخلق شكلا خاصا لكل قصيدة. فنحن إذن أمام أطروحات سوزان برنار: "يمكن النثر، نظرا لطاطيته اتخاذ أشكال مختلفة، وتستطيع القصيدة النثرية، مثل الشعر الحر، أن تمنح الفكرة الشعرية "الحق فى خلق شكلها فى تطورها، كما يخلق النهر مجراه" كما قال فرهارن [٣٦]

وفى المبدأ الرابع تعرف خالدة هذا الشكل الجديد، بغض النظر عن القافية والتفعيلة، وتوضح الكيان العضوى المشار إليه فى النقطة الثانية.

وهى تلتقى مع سوزان بيرنار عند ما تؤكد حركية العلاقات والأصوات، سوزان برنار التى ترى أن القصيدة النثرية عالم مغلق، عالم من العلاقات [٣٧]. وتتحدث سوزان برنار عن الأصوات فى القصيدة وهى الأصوات والمعانى والإيحاءات...

وتشكل هذه الأصوات علاقات عمودية تنضاف إلى السير النغمى للمستوى الأفقى. وتنشأ فى كل حين إيحاءات "ليس بين الحقائق الممثلة فحسب، لكن بين هذه الحقائق والكلمات التى تشكل علاماتها والتناغمات الإيحائية التى تزيد الكلمات معنى

---

(٣٥) نفسه ، ص : ١٤ .

(٣٦) نفسه ، ص : ٤٣٥ .

(٣٧) نفسه ، ص ٤٤٠

وتَمدُّدُها"(٣٨). ولهذا، فلا معنى للعنصر إلا في " مجموع العلاقات المعمارية"(٣٩) إن تأكيد خالدة على الصور لتعريف الشعر الحديث يظهر موازيا لرفض أشكال الأوزان العربية القديمة. فالصورة تزداد أهمية شيئا فشيئا حتى أنها أصبحت الميزة الأساسية للشعر كلما اتجهت مميزاته الشكلية إلى الاختفاء. فقد أعطتها السريالية مكانا متميزا وأرادت لها أن تكون أبعد ما تكون من حيث الاعتباطية والسريالية بالطبع هي الحركة الأكثر فوضوية.

وتُظْهِرُ دراسة حول الصور الشعرية ذكرتها خالدة سعيد بعض التقارب مع الصورة الاعتباطية التي يؤثرها بريتون BRETON ومع قصائد محمد الماغوط، حصل المنعطف نحو هذا الشكل من الصور، وكما قال كمال خير بك: "منعطف بدأت معه الصورة الحديثة للانزياح الأعلى وتارة الانزياح الأدنى- بدأت ليس فقط تهيمن على إنتاج كل شعراء الحركة ولكن كذلك أصبحت المفتاح والعنصر الأقوى للتعبير الشعري"(٤٠) .

ولعلنا نصل إلى باب مسدود في الشعر الحديث: فالقطيعة مع الأشكال القديمة لخلق شكل جديد قد تؤدي إلى عدم فهم الجمهور. والإيقاع الذي تتعرض له خالدة في النقطة الخامسة يتعلق بعدد التفعيلات التي يتكون منها كل واحد من البحور الستة عشر التي يُلْزَمُ الشاعر بالتقيد بها.

ولئن كان الشعر الحديث قد تحرر من الأنماط الوزنية القديمة، إلا أنه يبقى مقيدا بالإيقاع الذي يشكل التفعيلة التقليدية. لكن عبارة "إيقاع صوتي" تبقى غامضة: فإذا كانت خالدة تستعملها لتعبر عن "التفعيلة" فهي متناقضة مع محاولات أدونيس من أجل خلق تفعيلات جديدة تخرج من إطار التفعيلة الخليلية.

---

(٣٨) نفسه .

(٣٩) نفسه .

(40) KHEIR BEIK (Kamal), *Le mouvement modemiste de la poésie arabe contemporaine*, p. 220 .

فبينما كان الشعراء الجدد الأوائل يتقيدون شيئا ما بالتفعيلة القديمة فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينات، كان جيل شعر يكتب حتى قصائد نثرية.

إن العبارة التى تستعملها خالدة ينقصها الوضوح: فقد تعنى إيقاع النثر المعروف فى التقليد العربى تحت اسم "السجع" وقد تعنى إيقاع الشعر المنثور الذى استعمله جبران خليل جبران. وتقول خالدة: "أنا أعتبر أن الشعر المنثور شعر"(٤١) كأن الوزن التقليدى بجرسه الموسيقى الناتج عن المتتاليات الإيقاعية فى شطرى كل بيت يضفى مسحة إيقاعية على البيت، والتخلى عن هذا هو الذى جعل خالدة تقول:

"ليست القصيدة الحديثة مكتوبة للغناء".

وتوضح خالدة أن تغيير الإيقاع فى القصيدة يواكب تغيرات الحياة الاجتماعية. الحقيقة أنه، لايمكن الآن استعمال إيقاعات الخبب، أحد البحور الخليلية الذى يحاكى سير الجمل، فى حضارة لم يعد الجمل فيها وسيلة النقل الأساسية .

لهذا تقول خالدة إن وظيفة الشعر تكمن فى خلق إنسان جديد ولنا عودة إلى هذه النقطة.

وهذا هو المسوغ نفسه الذى تقدمه سوزان برنار لتعليل إدخال القصيدة النثرية. "يقوم النثر بإدخال الواقعية والحداثة فى الأدب، سواء عن طريق قاموسه وبنية الجملة فيه: فالشكل المنثور أكثر قدرة على التعبير عن كل مناحى الواقع المعاصر"(٤٢).

– والحجة نفسها توضح محاولات الشعراء "المعاصرين" الفرنسيين فى بداية القرن. يقول سندراس :CEDRARS "لقد أصبح الشاعر يعى عصره كما أنه هو نفسه وعى هذا العصر"(٤٣) .

---

(٤١) سعيد (خالدة) البحث عن الجذور ، ص : ٧١ .

(42) BERNARD (Suzanne), *Le Poéme en prose de Baudelaire* jusqu' á nos jours, P. 435 .

(٤٣) استشهدت به سوزان برنار فى الصفحة ٦١٥ .

والشاعر بذلك يريد أن يكسر الأوزان القديمة. وتبرز سوزان أن القطيعة مع التفعيلة القديمة لاتمنع وجود إيقاع فى القصيدة النثرية. ففى القصيدة النثرية المبنية أو الفنية يوجد إيقاع بفضل "نوع من البناء الدائرى جد دقيق وصارم"(٤٤) .أما فى القصيدة الفوضوية كما عند ريمبو RIMBAUD ، فتوضح أنهاتمتلك إيقاعا واضحا. وهكذا ينشأ "أسلوب نثرى، وإيقاع نثرى"(٤٥) .

وبالنسبة للناقدتين، فالقطيعة مع الوزن (جزئية فى الشعر العربى وكلية فى القصيدة النثرية) تؤدى إلى خلق إيقاع جديد ينسجم مع الزمن الجديد.

وترمى النقطة السادسة إلى نفى أى فرق بين اللغة الشعرية واللغة العامية. فقد أدخل الشعر الجديد فى المجال الشعرى أنماطا من الألفاظ كانت إلى ذلك الوقت ممنوعة:

أخذت بعض العبارات أبعادا دلالية جديدة مثل اللغة المتداولة، والألفاظ الغريبة ولغة المجالات الخاصة. وترى مجموعة "شعر" أنه يجب "تفجير اللغة".

لقد مكنت القصيدة الحرة والقصيدة النثرية – كما أوضحت ذلك سوزان برنار– من إدخال " التفاهة والعامية والقبحٌ (٤٦) فى مجال الشعر، نظرا لقدرتهما على التعبير عن الواقع الحديث إذ "هما وحدهما القادرتان على استقبال اللغة الحديثة والواقعية، وعلى تسمية الأشياء بأسمائها"(٤٧) .

أما فى المبدأ السابع، فتريد القطيعة مع الأنواع الشعرية العربية القديمة مثل المدح والمرثية كما قَعَّدَ لها النقاد القدامى (٤٨). وإن كان الشعر الفرنسى ابتعد عن

---

(٤٤) نفسه ، ص : ٤٣١ .

(٤٥) نفسه ، ص : ٤٣٦ – ٤٣c

(٤٦) نفسه ، ص ٤٣٦

(٤٧) نفسه .

(٤٨) ومن أجل توضيح أكثر راجع : أمجد الطرابلسى : *La critique poétique des arabes jusqu'au Ve siécle de l' H'égire* (XI siécle de J.C.), Damas, Institut francais de Damas, 1956, Chapitre 5, Les genres poétiques.

المدح بأنواعه المختلفة قبل القصيدة النثرية (مع وجود بعض هذه الأنواع حتى بداية القرن العشرين)، إلا أن سوزان برنار تذكر غونزاك فريك GONZAGUE- FRICK، لجمالي وصديق أبولنير APOLLINAIRE الذى يضع كقاعدة للقصيدة النثرية أنها "تبتعد عن المدح والمثل و" الحكمة "-(٤٩) .

ورغم أن النقطة السابعة أقل بداهة من السادسة فيما يخص القصيدة النثرية الفرنسية، فكلا النقطتين -كسابقاتهما- قد ساهمتا فى ترسيخ فكرة النقد العربى فى الدفاع عن جدوائية تطور شكلي للشعر الجديد.

وتشير خالدة في النقطة الأخيرة إلى الرموز التاريخية والأسطورية التى يستعملها الشعراء الجدد، رموز مثل المسيح وإليس وصقر قريش والحلاج...

هذه الشخصيات المأخوذة من الدين والأسطورة والتاريخ، تضفي على الألفاظ الجديدة بعدا شعريا كما في النقطة السادسة ويوجد هذا النوع من الشخصيات في الرومانسية الأوربية: أسطورة فوست Faustعند غوته GOETHE والمسيح عند فني VIGNY..

وعندما تتعرض خالدة للأسلوب غير المباشر، لايتعلق الأمر بأنواع الخطاب السردي الثلاثة (المباشر، غير المباشر، غير االمباشر الحر). بل تعنى ضرورة عدم استعمال الشاعر للفظ في معناه الجاري المتداول، بل عليه أن يعطيه قوة إيحائية. وهو التحول نفسه الذى دعا إليه برتون BRETON كما أوردت ذلك سوزان برنار (٥٠)

ومن هنا يتضح لنا ما أرادت خالدة قوله في النقطة الأولى: من أنه يجب على الشعر أن يتكلم لغة العالم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر، لكن ثورة الشعر الجديد تتجاوز أيضا الإطار الأدبى لتؤكد نمط حياة جديدة كردة فعل على التقليد. وتقول

---

(49) BERNARD (Suzanne), *Le poáme en prose de Baudelaire jusquá nos jours*, P. 651.

(٥٠) نفسه ، ص : ٦٥٩ - ٦٦٠

خالدة في بداية كتابها: "لكي لاتكون نظرتنا إلى حركة الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كظاهرة لحركة كبيرة شاملة شهدتها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأسس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلا"(٥١).

إن "الإنسانية" L'humanisme التي تذكرها" خارج الإنسان الحاضر ومتقدمة عليه"(٥٢) كما قال بونج PONGE، هدفها خلق إنسان جديد، و "تغيير الحياة" حسب تعبير رمبو .RIMBAUD إذا كان هذا الهدف المحدد للشعر يتنزل في التقليد الفرنسي (من رمبو إلى مالرمى MALLARME، والسرياليين)، فإن سوزان تشير إلى وجوده عند الشعراء الذين كتبوا قصائد نثرية: لم يكن هدفهم تجديد الشكل الشعرى فقط، ولكن كانوا، مثل الشعراء العرب، يجسدون بذلك رفضهم، رفضا ميتافيزيقياً واجتماعيا لما عليه الناس في مجتمعهم. ليست القصيدة النثرية هي القصيدة الحرة، لكن ثمة تقارب بين أطروحات سوزان وإعلان خالدة سعيد، إن خالدة سعيد التى كانت تنتمي لاتجاه الشعر الجديد، رغم أنها ليست شاعرة، استطاعت أن تجد مسوغات لهذا الاتجاه فى التجارب الشعرية لثقافات أخرى.

د- تأثير إليوت:

نريد هنا أن نوضح تأثير إليوت T.S. ELIOT، انطلاقًا من إعلان خالدة سعيد، بينما تضفى سوزان شرعية تاريخية على الاتجاه الحديث، يبدو أن إليوت كان رائداً تأثر الشعراء الجدد بأفكاره الشعرية.

لقد نشر أدونيس قصيدته "الفراغ" التى قارنها أسعد زروق بـ: The Waste Land من حيث الأهمية.

وَيُظْهِرُ هذا الحدث في تاريخ الأدب أهمية الشاعر الانجليزى بالنسة لجيل الشعراء العرب فى هذه الفترة.

---

(٥١) سعيد (خالدة) البحث عن الجذور ، ص : ٧

(52) PONGE (Francis) *Méthode*, Gallimard idées. P. 42 .

تعود خالدة سعيد في البحث عن الجذور لدراسة أسعد زروق لتوضح أن الفراغ المشرقي لايمكن مقارنته بالفراغ الذى يشير إليه إليوت وترى أنه يمكن مقارنة الأساطير التى استعملها الشعراء لكنه ينبغى الانتباه إلى اختلاف معانيها.

وفيما يتعلق بمشكل الشكل الذى طرح في النقطتين الثانية والرابعة، يشرح إليوت في بعض من الشعر وبعض من الشعراء الذى نشر في لندن عام ١٩٥٧ أن القصيدة الحرة كانت ثورة ضد "الشكل الذي انسحبت منه الحياة"(٥٣) ورغم ذلك: "فالشاعر الرديء وحده هو الذى يمكن أن يعتبر القصيدة الحرة تحريرا للشكل"(٥٤)

ولهذه المفارقة مايبررها: إذ التحرير لايعنى "الفوضى" كما قالت خالدة، بل هو خلق شكل جديد.

ويضيف إليوت قائلا: " ينبغى تحطيم الأشكال وإعادة بنائها"(٥٥) .

ولذا يوضح التعارض من جهة بين القصيدة الحرة "التى تنبع من جهد الشاعر للتعبير عن شيء" أي الشكل الذي يتغير لينسجم ويتلاءم مع الفكرة عند خالدة وبين التفعيلة التي هى كيان الإيقاع عند الشعراء المتأثرين بعضهم ببعض من جهة أخرى.

ويوضح إليوت بجلاء خصوصية كل قصيدة تجمع بين شكل وفكرة. كما يبين التناقض بين" الوحدة الداخلية" لكل قصيدة حرة و"الوحدة الخارجية" لأنواع القصائد الموزونة.

وعليه، فإذا كانت القصيدة الحرة تحريراً، إلا أنها ليست فوضى لأنها تنمي شكلا خاصا، مستقلا عن الوزن والقافية اللذين يؤديان إلى شكل يفرضه نوع القصيدة الذي يختاره الشاعر (مثل القصيدة ذات الشكل الثابت المسماة .(Sonnet) (56)

وهذا ما تبينه خالدة سعيد في كتابها البحث عن الجذور في مجال حديثها عن ديوان أدونيس ...: "لقد انتقل أدونيس من أسار الأنماط التقليدية وراح يبدع لنفسه أنماطا جديدة تتوافق مع نظراته الجديدة الخاصة في الوجود وإذا كان لم ينطلق في هذه المجموعة انطلاقة تامة بل ظل تحت تأثير إيقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدى، فإننا نشعر أنه مايزال في بداية الطريق التى ستنتهى به إلى زيادة فى الإنطلاق نحو إيقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية فى القصيدة بمجموعها وبمختلف أجزائها " (٥٧)

---

(53) ELIOT (T.S) De La poésie et de quelques poétes, Paris, Seuil, 1964, P. 42

(٥٤) نفسه ، ص : ٤٢ .

(٥٥) نفسه ، ص ٤٢ .

(٥٦) نفسه ،

(٥٧) سعيدة (خالدة) البحث عن الجذور ، ص : ٣٦ .

هنا يتضح اجتماع الإيقاع والشكل ذلك ما يوضح أن الإيقاع هو الذى يعطى للقصيدة بنيتها، كما فى القصيدة النثرية.

لقد أشرنا إلى غموض كلمة "إيقاع" عند خالدة. كذلك نرى أن إليوت فى الفصل الثانى من كتابه المعنون "موسيقى الشعر" يتناول التفعيلات والبحور القديمة، ثم يتعرض للغة الحوار ليصل فى النهاية إلى القول:

"إن قصيدة موسيقية هى قصيدة تملك رسما صوتيا موسيقيا"[٥٨] . لكن من الصعب معرفة ما إذا كانت لهذا الرسم الموسيقى علاقة مع التفعيلة أم لا [٥٩] والواقع أن إليوت يرى أن الإيقاع (أو الموسيقى) ينبع من قدرة الشاعر على استيعاب اللغة المتداولة (ألفاظا وأصواتا) لجعلها مادة لشعره، وهذا ما تقوله خالدة فى النقطة السادسة حيث تمحو الفصل بين اللفظ النبيل واللفظ العامى. بيد أن إليوت يعطى لكلمة إيقاع معنى آخر، فيفرق أولا بين نوعين من الشعر: "هناك شعر كتب ليتغنى به، أما فى زماننا فالشعر مكتوب ليقال (ليقرأ)"[٦٠].

ثم يعرف الإيقاع كنتيجة لإيحاءات الألفاظ: إن موسيقى اللفظة ترجع إلى مكانها فى القصيدة وإلى علاقتها بالسياق وتداعى المعانى الذى تولده إضافة إلى معانيها السابقة [٦١].

إن الإيقاع – كما رأينا من قبل – هو نتيجة لوحدة القصيدة ونظام علاقاتها الداخلية. ولهذا، ترى خالدة أن العبارات التالية لها مدلول واحد "الإيقاع الداخلى، الحركة الداخلية، الصوت الداخلى، والموسيقى الداخلية".

---

(58) ELIOT (T.S) *De la poésie et de quelques poétes*, P. 36 .

(59) KHEER BEIK (Kamal) á relévé cette confusion dans *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine* P. 347.

(60) ELIOT (T.S) De *la poésie et de quelques poétes*, P. 35 .

(٦١) إليوت يعرف هنا المحور الأفقى والمحور العمودى اللذين سنرجع إليهما لاحقًا .

وعند ما تجرى خالدة تقاربا بين البنية الشعرية والبنية المسرحية فى حركية الإبداع، تستعمل كلمة "صوت "Voix المستعارة من إليوت وسوف نتناول ذلك فى الجزء الثاني.

هـ- تعريف الناقد:

لخالدة سعيد وضعية مزدوجة: فهى ناقدة ملتزمة دافعت عن الاتجاه الأدبى الذى شاركت فيه، وتقول إنها كتبت نظرياتها بعد ما بحثت فى استجابة الشعر الحديث لهذه المبادئ الثمانية. فهى إذن، قرأت الشعر الجديد فى شكل تساؤل مسبق وأدت بها إرادتها فى فرض قبول الشعر الجديد إلى تعريف دور الناقد الذى ترى أنه وسيط بين الجمهور والشاعر. وهذا ما يراه إليوت فالناقد عنده يجب أن يجعل القارئ يفهم الشعر ويتذوقه ليكون بالنسبة له مصدر متعة (٦٢) . وتعتبر خالدة أن اتجاه الشعر الجديد نهضة ذات أهمية كبيرة من واجب النقد دَفْعُهَا لتنمو وتتطور: "النقد اليوم مسؤول أكثر منه فى أى ظرف آخر لأنه يعاصر بداية نهضة. وإذن فمن أولى مهماته ليس الاهتمام بنقد أفراد بعينهم بقدر ما هو مرافقة حركة النهضة"(٦٣) .

إن استقراء معنى القصيدة يتطلب فى نظرها قراءة خلاقة"(٦٤) تنقطع من التقليد وتفرض معارف جديدة: "ولكى يتجدد النقد ويغدو نقدا حديثا يتمكن من مواكبة الشعر الحديث أو تقدمه، عليه أن يستفيد من كل المعارف فى فهمه للشعر وعكسه على القراء"(٦٥) هذه المعارف هى "اتجاهات التحليل السيكولوجي" أى بعبارة أخرى التحليل النفسي، ودراسة المجتمعات البدائية (الأنتربولوجيا) وعلم الاجتماع، لكن أيضا: "مذاهب النقد القديمة والحديثة، كما أن عليه أن يستفيد من الأساطير القديمة وتعليلها للكون، والمعتقدات القديمة والطقوس التى ارتبطت بها. لأن لهذه الأساطير والمعتقدات ذيولا تعيش فى حياتنا على شكل حكايات وأمثال وعادات"(٦٦).

إذن، يجب على الناقد أن يمتلك معرفة شاملة تمكنه من تتبع الشاعر حتى طفولته (٦٧) فخالدة تجمع بين التحليل النفسى القديم الذى يحلل شخصية الأديب

---

(٦٢) نفسه .
(٦٣) سعيد (خالدة) البحث عن الجذور ، ص : ٨١ .
(٦٤) نفسه ، ص : ١٤ .
(٦٥) نفسه ، ص : ١٥ .
(٦٦) نفسه ، ص : ١٥ .
(٦٧) نفسه ، ص : ١٦ .

انطلاقا من سنوات حياته الأولى، وبين التحليل النفسى عند يونغ وهو الذى تبلور انطلاقا من الأساطير والديانات القديمة. وسنعود فى الجزء الثانى إلى العلاقة بين خالدة سعيد والتحليل النفسى وذلك لأهمية تلك التأثيرات.

و- صعوبة التطبيق

إن المقارنة بين النظرية والتطبيق جعلتنا نفكر فى صعوبة تطبيق هذه الإجراءات النقدية. فلا أثر فى دراسات خالدة سعيد، لتأثيرات الاتجاهات النقدية الغربية التى لمسناها فى الإعلان أو تقديم دور الناقد. ورغم استعمالها فى هذه الدراسات لعبارات مثل: "صوت داخلي" المستعارة من لغة إليوت فإنها لا تستغلها لتوضيح معنى العبارة مطبقا على قصيدة بعينها.

فهى تذكر فى البداية دراسة الصور والعلامات الدلالية والأساطير فى القصيدة الحديثة، لكن تحليلها لايتجاوز مستوى النقد التأويلى الذى يفرض معنى ذاتيا للإنتاج. هكذا نجدها فى الدراسات المتعلقة بثلاث شاعرات هن فدوى طوقان ونازك الملائكة وسلمى خضراء الجيوسى، نجدها تشرح معنى القصيدة بتناول موضوع (أوغرض) أساسى تعبر عنه القصيدة وتربطه خالدة أساسا بحياة المؤلفة، وهذا البحث فى سيرة المؤلف يميز الناقدة عن النقاد الفرنسيين الموضوعاتيين الذين لايبحثون للإنتاج عن انسجام خارج عنه، لا فى أحداث حياة المؤلف ولا فى شخصيته، بل انطلاقا من مواضيع الإنتاج. يرى جان بير ريشار JEAN PIERRE RICHARD مثلا، أن يتم التوصل إلى وعى المؤلف وإبراز "عالمه" انطلاقا من الموضوع الذى يرد بكثرة فى النص. وانطباعنا أن خالدة سعيد تنطلق من معرفة الشاعر لتطبقها على الإنتاج (وكل الشعراء الذين درستهم فى هذه الفترة أعضاء من مجموعة "شعر" وقريبون منها نسبيا). هكذا، تشرح قصيدة "وجدتها"[٦٨] لفدوى طوقان على أنها تترجم اضطهاد المرأة، كما عاشته الشاعرة، وتَعْتَبِرُ خالدة هذه الدراسات مناسبة للتذكير بالحركات النسوية (Feministes) الأخيرة المدافعة عن المرأة.

---

(٦٨) نفسه ، ص : ٤٩ .

لقد أجرت خالدة سعيد دراسة مقارنة بين موضوعات الشعراء العرب الجدد والشعراء الغربيين (وهكذا قاربت موضوع الفنيق Phénix عند أدونيس وبيير جان جوف PIERRE JEAN JOUVE) لكن هدف هذه المقارنة هو إضفاء الشرعية على الموضوعات الجديدة في التقليد الشعرى العربى الجديد الذى نظمه النقد الحديث.

والطريق الذى أوصل خالدة سعيد إلى شخصية المؤلف انطلاقا من إنتاجه هو الذى أوصلها إلى إطلاق اعتبارات عامة حول أسباب الإبداع الشعرى ، كما نجد ذلك مثلا فى إحدى دراساتها لشعر نازك الملائكة. "ولاعلى الثورة التى تعمر بها نفسها على كل رتيب معاد ممل، وشخصيتها الفنية المستقلة وأصالة شاعريتها، تدفع بها للتحرر من كل قيد"[٦٩] .

وهكذا، تنحصر الأصالة الإبداعية فى ظاهرتين خارجيتين على الإنتاج: الروح الثائرة وضرورة التعبير عنها فى العالم الخارجي، إن الإبداع الشعرى وسيلة اتصال من بين وسائل أخرى وهو بالنسبة لهؤلاء النساء الشاعرات استنشاق لنسيم من حرية يخفف من حالتهن الاجتماعية.

ويعكس نقد خالدة تنوع مجموعة شعر فهى تجد مصدر إلهامها فى الثقافة الفرنسية الثقافة والانجليزية وعند الجامعيين والشعراء على حد سواء.

فلبعض شعراء مجموعة شعر ثقافة إنجليزية أمثال بدر شاكر السياب ويوسف الخال، بينما نجد للبعض الآخر ثقافة إنجليزية وفرنسية مثل أدونيس وخالدة، وللبعض الثالث ثقافة ألمانية مثل فؤاد رفقة، ومن الواضح فى لقاءات الخميس [٧٠] أن هناك تبادلا وأن المقالات المنشورة فى مجلة شعر قد أثرت مباشرة على خالدة سعيد، وكان للمناخ الفكرى فى الخمسينيات تأثير إيجابى على تفتق متطلبات شعرية جديدة. وهو المناخ الذى هيأه إدخال أفكار سارتر حول الحرية وتأثيره على الرواية العربية [٧١]

---

(٦٩) نفسه ، ص : ٤٨ .

(٧٠) خميس اجتماع أسبوعى كل مساء خميس وكان هدفه تحريك الساحة الأدبية .

(٧١) انظر حسام الخطيب "المؤثرات الأجنبية على الرواية السورية .

وهيأته كذلك ترجمات إليوت. إن نقد خالدة سعيد الذى نشأ فى هذا المناخ يتميز بإرادتها الدفاع عن الشعر الجديد وشرحه، وكانت هذه الإرادة أيضا ضرورة أمام رفض كبار النقاد فى هذه الفترة أن يعتبروا هؤلاء الشعراء أكثر من ناثرين.

وحرصا منه على شرح الشكل الشعرى الجديد، أراد هذا النقد الابتعاد عن النقد الوضعى **Positiviste** المسيطر أنذاك عند طه حسين ومحمد مندور والذى بقى حاضرا حتى السبعينات كما ابتعد عن النقد السيكولوجى عند محمد خلف الله ومحمد النويهى.

لقد لاحظنا التباين بين الطريقة التى تعرض بها خالدة سعيد كيفية سير هذا الشعر وهدفه بشكل عام وبين الطريقة التى تتبعها فى تحليل بعض القصائد. وهذا التباين يعكس التباين الموجود بين تطور الشعر والنقد، فبينما يرفض الشعر الأشكال القديمة، بات النقد وضعيا . سيكولوجيا أو ماركسيا، رغم النداءات من أجل التجديد الواردة فى كتاب غالى شكرى ثورة الفكر فى الأدب الحديث [٧٢] وفى مقال محيى الدين محمد الذى نشرته مجلة "شعر" أغشت ١٩٦٩ وعنوانه: "حاجتنا إلى فلسفة جمالية"، وهى نداءات لن تجد آذنا صاغية إلا فى السبعينات، ورغم جهود خالدة سعيد التى كان باستطاعتها فهم هذا الشعر، لكنها كانت تفتقر إلى الآليات اللازمة لشرحه.

ولم توجد هذه الآليات إلا فى الحقبة الموالية مع إدخال مايسمى بالنقد الجديد.

ومثل هذا الانصهار تم فى فرنسا بين النقد البنيوى الجديد وتطور "الرواية الجديدة **Nouveau Roman**" فخصص رولان بارت عدة مقالات لآلن روب غريه **ALAIN ROBBE- GRILLET** وخصصت افرانسواز فانروزم غيون **FRANCOISE VAN ROUS SUM-GUYON** دراسة نقدية لرواية ***Modification*** للكاتب مثل بوتور

---

(٧٢) شكرى (غالى) ثورة الفكر فى أدبنا الحديث القاهرة مكتبة الأنجلو . 1965

وهو الناقد في نفس الوقت كما يتضح ذلك في سلسلة Répertoire MICHEL BUTOR وتجدر الإشارة أخيرا إلى ركاردو RICARDOU الذى كانت له نظرية نقدية موازية لكتابة الرواية (٧٣).

إن النقد العربى فى السبعينات، متأثرا فى ذلك بالنقد الغربى الجديد، هو الذى تَقَبَّلَ الشعر الجديد كنتيجة لتطور طبيعي، وهو الذى يمكن أن يدرس هذا الشعر بعد ما تجاوز مسألة شرعيته.

وتلتقي خالدة سعيد ويمنى العيد عند البنيوية. لكن، قبل تناول هذا الاتجاه النقدى يجب أن نعرف أن يمنى العيد كانت ماركسية فى مرحلة أولى، أى خلال سنوات السبعينات التى عرفت نشأة البنيوية فى العالم العربي، فيمنى العيد عايشت اتجاها ماركسيا بدأ يضمحل عند نشرها لكتبها الأولى.

---

(73) BARTHES (Roland), "Littérature objective" , Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", " Le point sur Robbe- Grillet" . *Essais critiques,* Seuil, 1964, coll. points.

VAN ROSSUM- GUYON (Françoise), *Critique du roman,* Gallimard, 1970

RICARDOU (Jean), *Probémes du Nouveau Roman,* Seuil, 89- coll. Tel Quel, 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman,* Seuil, 1971, *Nouveaux problémes du Roman,* Seuil, 1978 .

الفصل الرابع

التأثيرات الماركسية على يمنى العيد

خلال شباب يمنى العيد عرفت الساحة الأدبية اللبنانية نقادا ماركسيين منهم حسين مروة ومحمد دكروب، وقد كانت الناقدة على خلاف مع الماركسية كما مارسها هؤلاء إذ تميزت عنهم بخروجها عن المنهج الماركسى فى شكله الرتيب متجاوزة هذه الرتابة ومهتمة بتحديثه ولكن هذا التحديث لن يظهر بجلاء إلا من خلال كتاباتها التى ظهرت فى أخريات السبعينات وبداية الثمانينات وسنقوم فى هذا الفصل بإجلاء خصائص تلك المرحلة.

وعلينا فى هذه الحالة أن ننتبه إلى تواريخ صدور المقالات التى شكلت كتابها فى القول الشعرى [٧٤] الذى نشر عام ١٩٨٦ لأن الدراسات التى شكلت هذا الكتاب يعود بعضها إلى الفترة التى اصطلحنا على تسميتها بالمرحلة الماركسية فى نقدها، والبعض الآخر قد كتب خلال الفترة التى نسميها بالفترة البنيوية والتى سنقوم بدراستها خلال الفصول اللاحقة.

لقد عرفت يمنى العيد فى السبعينات من خلال كتاباتها النقدية. ولقد كانت فى هذه الفترة أستاذة فى الثانوية وكتبت كتابين على شكل معالجات سسيولوجية وتاريخية: قاسم أمين وتحرير المرأة وأمين الريحانى رحالة العرب. وفى سنة ١٩٧٥ ظهر كتابها الأول دراسات نقدية والذى يضم مجموعة دراسات نشر جلها قبل ذلك فى مجلة الطريق. وفى سنة ١٩٧٧ ناقشت أطروحة كان عنوانها: الدلالة الاجتماعية لحركة

---

(٧٤) العيد (يمنى) فى القول الشعرى الدار البيضاء المغرب دار توبقال ١٩٨٦ .

الأدب الرومنطقى فى لبنان ما بين الحربين (١٩٠٠ - ١٩٤٥) فى جامعة الصوربون، وقد نشرت مع تحريف بسيط سنتين بعد مناقشتها فى كتاب. ويمكن اعتبار الكتابين الأخيرين بمثابة مرحلة أولى فى نقدها المتأثر بالماركسية (بالفكر الماركسي). والمرحلة الثانية هى المرحلة التى ستطبع بتأثيرات شكلية وبنيوية. إذا كان كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان يعالج فى المقدمة أنواعا أدبية جديدة على الأمة العربية (رواية وأقصوصة) فإنه قد خصص مكانة كبيرة لشعر جبران خليل جبران وإلياس أبو شبكة. وهذا الكتاب هو الوحيد من بين كتبها الذى ينطلق من نظرية متكاملة وليس مجموعة مقالات أو دراسات.

وسوف نعالج فى هذا الفصل النقد الماركسى عندها من خلال هذا الكتاب الذى يشمل فى نظرنا كل أفكارها فى المرحلة الماركسية والذى يشكل كذلك مرحلة التحول من الفترة الأولى إلى المرحلة الثانية.

أ- نظرية الانعكاس.

إن هاجس يمنى العيد كان دوما جعل الأثر الأدبى على علاقة مع القاعدة المادية والظروف الاجتماعية. فعند مقارنة الدراسة التى أعدتها يمنى العيد على الرومنطقيين بالدراسة التى أعدها لينين LENINE على تولستوى TOLSTOI نجد أنها تستخدم نظرية الانعكاس وتتجاوزها باتجاه الاهتمام من طرفها باللغة من خلال منهج القول.

١- مقارنة بين دراسة لينين حول تولستوى TOLSTOI ودراسة يمنى العيد حول الرومنطقيين اللبنانيين.

إن النتائج الأولى التى استخلصتها يمنى العيد بعد دراستها للحركة الرومنطقية متوازية فى اتجاهها مع النتائج التى استخلصها لنين LENINE بعد دراسته لتولستوى من خلال المقالات الخمس التى خصه بها خلال السنوات ١٩٠٨ - ١٩١١ والتى نتجت عنها نظرية الانعكاس [٧٥].

إن الهدف الذى وضعته يمنى العيد نصب عينيها فى المقدمة هو: "الكشف عن حضور الواقع الاجتماعى فى الأدب وعن معنى هذا الحضور فى شكله الأدبى" [٧٦].

---

(75) LENINE *Ecrits sur l'art la littérature*, Moscou éd. Du Progrés, 1978.

(٧٦) العيد (يمنى) الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان مابين الحربين بيروت دار الفرابى ، ١٩٧٩ ، ص :٦

إن الأطروحة التى قالت بها هى أن التحولات المهمة التاريخية والاجتماعية، التى عرفها لبنان فى نهاية القرن العشرين تلك الفترة التى انتقل خلالها هذا البلد من الاقطاعية إلى الرأسمالية، أعطت ميلادا لأدب جديد. وهذه الفترة لايمكن فصلها عن التاريخ: لأن كل مرحلة تاريخية تنتج أدبا معينا. ومن هنا يمكن للكاتب أن يعكس وضعية اجتماعية معينة. وهكذا تكون الرومنطيقية العربية هى الناتج من مرحلة انتقالية عرفها لبنان.

ويمنى العيد تميز ملمحين فى الانتاج الرومنطقي: فهى ترى أنهم ينتقدون العلاقات الإقطاعية، ويرفضون المجتمع، ولكنها بعد ذلك تقول إنهم مثاليون وعاجزون عن رؤية أسس هذه المظالم وحقيقة العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تأسست مع الرأسمالية اللاحقة.

إن تولستوى فى نظر لينين LENINE يترجم يعكس يُعَرِّى ويعبر عن الواقع الاجتماعى للمرحلة التى تمتد ما بين ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ والتى تتصف بدخول بقايا العبودية فى الحياة الاقتصادية والسياسية، وبالنمو المتزايد للرأسمالية.

ومن هنا نرى أن الوضعيتين التاريخيتين (وضعية لبنان ووضعية روسيا) متشابهتان: فى لبنان مجتمع أبوى تقليدى وفى روسيا مجتمع إقطاعى قد غزته الرأسمالية العالمية.

إن لينين يرى أن تولستوى قد ندد بمصير الفلاحين ولكنه قد أظهر عدم فهم تام للأسباب العميقة للأزمة. عدم فهم نجده أيضا لدى الرومنطقيين الذين تقوم يمنى العيد بتحليل أدبهم (وذلك هو المستوى الثانى من إنتاجهم). تولستوى ثورى (بنقده اللاذع) وفى نفس الوقت رجعي. والرومنطقيون العرب مثاليون ويلجأون إلى الرب ويؤمنون بالطبيعة الإنسانية التى تسمح لهم حسب يمنى العيد بتبرير الشر يعنى الظلم الاجتماعي، مثلهم فى ذلك مثل تولستوى الذى يرى لينين LENINE أنه يتموقع داخل وجهة نظر مجردة للدين والأخلاق. إن لينين يرى أن هذه التناقضات نفسها هى انعكاس إديولوجى وتاريخى للنظام السياسى القديم الذى عاش فيه تولستوى بينما

تتهم يمنى الرومنطقيين بعدم الرغبة فى أن يكونوا ثوريين. إلا أن يمنى العيد أكثر انتباها إلى أشكال الكتب التى تقوم بدراستها من لينين. لينين الذى لايتكلم فى النهاية إلا عن المضامين. وحكمه على تولستوى قد عبر عنه عبر نعوت من مثل: "كاتب عبقرى وله مقدرة وصراحة خارقة"(٧٧) ولكنه لايشرح السبب ولا الكيفية التى كان بها "تولستوى واحدا من أكبر الكتاب العالميين".إلا بواسطة رؤيته الثاقبة للتحولات الاجتماعية والتاريخية.

وبدلا من ذلك فإن يمنى العيد توضح أن الأشكال الأدبية الجديدة هى الناتج من هذه التحولات. وهكذا كان الشعر المنثور "شكلا جديدا يحاوله الشاعر عله فى محاولته يحرر وسيلة تعبيره الملجمة ببحور الخليل وأوزانه"(٧٨) .

كما يمكن ليمنى العيد إدخال الشكل فى تحليلاتها لأنها تعتبر أن اللغة والتقنية الأدبية هما وسيلتا عمل الشاعر، وهى بذلك تطبق على الحقل الأدبى مصطلحا كان ماركس قد استخدمه فى دراسته للصراع الطبقي.

وانطلاقا من هذا القصر فى النظر الذى أخذته على الرومنطقيين سوف تقوم يمنى العيد بتنمية نظرية للأدب تستند على الواقعية.

إن قاعدة الأساس لفكرها هى التسلسل الديالكتيكى الذى يربط الأدب بالواقع. ولكن الأثر الأدبى بالنسبة لها: هو الناتج من واقع معين، ومن هنا تكون فكرتها قد تجاوزت مصطلح الانعكاس، فى الواقع، إن المسلسل الديالكتيكى يقتضى أنه كلما كان لدى الكاتب وعى حاد بالواقع، كانت لغته مخدومة، وبالتالى يكون كل أثر لايرى من الواقع إلا سطحه يكون أثرا صغيرا، ومن هنا ينتج وظيفة الكاتب أو جوهر العمل الأدبي. ويمنى العيد هنا تسرد فكرة بول كلا "Rendre visible ce qui est invisible":PAUL KLEE (٧٩) ومن هنا تفهم أن هذا لايمكن أن يتحقق إلا بواسطة اللغة،

---

(77) LENINE *Ecrits sur l'art et la littérature*, P. 55

(٧٨) العيد (يمنى الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرمنطقى فى لبنان ص : ١٠٣

(٧٩) نفسه ، ص : ٦٨.

وإن كشف الواقع لايمكن أن يتحقق إلا بالعمل عليها. وينتج عن هذا الديالكتيك أن الشكل والمضمون لايمكن الفصل بينهما لأنه من أجل التعبير عن اللامرئي تخلق أشكال جديدة. ولكن المفاهيم المستخدمة عندها تحتاج إلى شروح.

٢- تأثير ماركس وإنجلز في تعريف الواقعية.

ما ذا يعنى غير المرئى **L'invisible** الكشف؟ ما هى الأعماق التى على الكاتب اكتشافها؟ إن هذه المصطلحات الشاملة وغير المحددة لايمكن فهمها إلا من خلال علاقتها بالنقد الموجه إلى الرومنطقيين. ولقد رأينا أنها تأخذ عليهم أنهم ما استطاعوا القبض على أسباب الصراعات الاجتماعية، ونتيجة لسوء الفهم هذا وقعوا فى المثالية والرجعية. ومن أجل القبض بدقة على ماتريد يمنى العيد قوله يجب تقريب أطروحتها من الرسائل التى وجهها أنجلز **ENGELS** إلى **MISS HARKNESS** ميس هركنس ولاسال **F DE LASSALLE**.

والواقع، أن الرسالة التى وجهت إلى ميس هركنس. **MISS HARKNESS** تسمح لأنجلز بتعريف واقعية ناجحة عند ما أخذ مثال بالزاك. **Balzac:** إن هذا الأخير قد استطاع رغم آرائه الخاصة رؤية "الضغط المتزايد قوة" للبرجوازية وتفكك طبقة النبلاء التى تأسست بعد عام ١٨١٥ وقد كتب: " إن رؤيته لحتمية نهاية هؤلاء الأرستقراطيين المدلَّين، والذين ينعتهم على أنهم لايستحقون مصيرا أفضل، إن عدم رؤيته لرجال المستقبل الحقيقيين إلا فى المكان الذى يمكن أن نجدهم فيه فى تلك المرحلة، إننى أعتبر أن هذا هو أكبر انتصار للواقعية"(٨٠) .

أما ما يأخذه على لاسال **LASSALLE** فى مسرحيته ***Franz von sickigen*** كونه وضع على المسرح ثورة الخيالة ضد الأمراء بسنتين قبل حرب الفلاحين عام ١٥٢٤، وكونه لم ير قوة الفلاحين. هذا الخلل أفسد لوحته عن الحقيقة التاريخية، وأبعده عن الظرف الدرامي، لأن الخيالة ما كانوا لينتصروا على الأمراء إلا بمعاونة الفلاحين.

(80) MARX et ENGELS *Sur l'art et la littérature*, Paris éd. Sociales 1954, P. 319

وهكذا يمكن تعريف الواقعية فى إطار الماركسية بمقدرتها على رؤية موازين القوى الموجودة بين مختلف طبقات المجتمع.

ومن هنا يكون الأديب واقعيا إذا كانت لديه رؤية ماركسية ويعتبر الواقع منظما بواسطة الصراع بين الطبقات أو المجموعات الاجتماعية.

وهذا ما تريده يمنى العيد، إن مفهوم غير المرئى **L'invisible** تشكل من هذه القوانين التى يكشفها الكاتب. ومن هنا نفهم كيف "أن الواقع ليس منتجا ولكنه محول"[(٨١)]. إن التحول يقتضى أن يوضح **L'invisible** غير المرئى بشرحنا لقواعد عمله.

ب- نظرية منهج القول:

وتعتبر يمنى العيد أن خاصية الاتجاه الرومنطقى هو الرومنسية **Romanticité**. وهذه الرومنسية تتسع فى مسلسل تفكيرها "إلى العمل الشعري" بشكل عام فهى لاتكمن فقط فى الموضوعات وحدها ولا فى الكلمات وحدها أو العبارات المتكررة وحدها. ويحصل التناقض لديها حينما تحاول البحث عن هذه الخاصية للشعر الذى مادته اللغة خارج العبارات وخارج المضمون، وتدعم فكرتها بكلمة آرنولد هوزر **AR-NOLD HAUSER** "كل عمل فنى يُنْتَجُ بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التى تُكَوِّنُ هذه المقاصد"[(٨٢)].

وقد عمقت هذه الفكرة بغية البرهنة على أن العمل الفنى هو الناتج من ضغط بين نية القول وما يقاوم هذه النية وهو الواقع.

إن خصوصية العمل الشعرى تكمن فى نهاية المطاف "فى منهج القول" الذى هو اللحظة التى يتحول فيها الضغط إلى لغة؛ وهو كذلك العلاقة الديالكتيكية بين الشكل

---

(٨١) العيد (يمنى) الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان، ص : ٦٩ .

(٨٢) المرجع نفسه : وقد أوردته يمنى العيد فى الصفحة ١١٣ .

والمضمون. ويمنى العيد تصر على علاقتهما وهذا التحول هو: "المعطى المادى الممكن، الذى هو أيضا زمن صدامية عناصر العمل الفنى وانبناؤها"(٨٣).

إن تفكير يمنى الأدبى ينطلق دائما من القواعد الاجتماعية، لأن منهج القول هو التعبير الاستثنائى لرؤية لغوية للعالم.

إن خصوصية العمل الشعرى (٨٤) تكمن فى الفرق بين الحقيقة المادية والقول الشعري. وإن الصياغة لتمثل حركة، ومسلسل بناء يحقق المعنى، والذى ليس سوى جوهر واقع خاص يحكمه الشاعر، وهو الوعى الذى يُنْتِجُ الفرق المشار إليه أعلاه بين الحقيقة المادية والقول الشعري. ومن هنا لايعكس الشاعر "العالم فحسب بل يخلقه" على حد تعبير لينين الذى توره يمنى العيد.

وهكذا يحرر الشاعر لغته من الكلام والأبنية اللغوية الجاهزة ويفرض صياغته الخاصة. ويمنى العيد تواجه المشكل الأدبى انطلاقا من رؤية ذات بعدين: البعد الأول علاقة الأثر الأدبى بالمجتمع، وثانيا خصوصيته اللغوية، والتى تربطها مع ذلك بمقدرة الأثر على عكس الواقع. ولهذا السبب تنتقد الرومنسيين العرب، لأنهم أرادوا وصف المجتمع، وكأنهم يحملون مشروعا واقعيا.

ويمكن تقريب هذا التصور الأدبى من تصور لوكاش الذى يرى: "أن الواقعية اليوم وفى جميع الأزمنة لم تكن أسلوبا من بين أساليبْ كثيرة ولكنها أساس كل أدب"(٨٦).

١- تأثير لوكاتش:

إن يمنى العيد تتفق مع لوكاتش **LUKACS** فى نقطتين: أولاهما هى مسلسل خلق الأثر، والثانية هى العلاقة بين الذاتية والموضوعية.

---

(٨٣) نفسه ، ص : ١١٢ .

(٨٤) فى بعض الأحيان تكمن فى منهج القول نفسه وأحيانًا كما هو الحال هنا فى الأثر المنتهى .

(٨٥) نفسه ، ص : ١١٣ - ١١٤ .

(86) LUKACS (George) ; *La signification présente du réalisme critique*, Paris, éd. Gallimard, 1960, P. 88 .

العلاقة بين الذاتية والموضوعية :

إن لوكاتش يقوم بشرح عملية إنتاج الأثر الأدبى التى تتم من خلال اختيار ذاتى من الواقع. وإن التعارض بين الرؤية الذاتية والتحقق الموضوعى (أى الأثر الفني)- يقع فى وقت محدد: وذلك عندما تلمس أعماق جوهر النفس الذاتية (كل ذاتية لها طبيعة اجتماعية وتاريخية) تلمس الجوهر الموضوعى للحقيقة الاجتماعية والتاريخية. وهذا الاختيار الذى يقوم به الكاتب يتم حسب رؤية توجه الواقع فى اتجاه معين.

وهكذا يكون لدى الواقعية الاشتراكية رؤية اشتراكية. وفى أحيان كثيرة وخلال كتابها الدلالة **الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى** فى لبنان يحل مصطلح رؤية العالم محل مصطلح الرؤية. إن الرؤية هى التى تحدد المشروع الأدبى فى شكله ومحتواه وكما قال لوكاتش:

"من أجل القبض على المعنى بصفة دقيقة: يجب رؤية الفرق بين الواقع المتحقق فى واقعيته، وما ليس سوى انعكاس جمالى بسيط"(٨٧).

وقد رأينا أعلاه أن يمنى العيد تسخدم مصطلح تصور العالم، وهاجسها الرئيسى الذى هو هاجس لوكاتش هو ميلاد الأثر الفني. ويفاجئنا أننا نلاحظ عندهما أن هذا التصور ناجم عن اتصال بين ذاتية خلاقة والواقع، واقع يمكن تعريفه بالصراعات الاجتماعية كما أوضحنا أعلاه إلا أن مفهوم المنظور **Perspective** مفهوم دغمائى لأنه فى النهاية هو الذى يحدد قيمة الكاتب. وهكذا يكون **ZOLA** زولا الذى غص أدبه بالتفاصيل ولم يختزل أشياء من الواقع يكون فى نظر لوكاتش **LUKACS** كاتبا بسيطا.

يمنى العيد على عكس لوكاتش تطرح مشكلة أساسية فى جذور عملية الخلق الأدبي. فلوكاتش لا يشرح لماذا تمت المواجهة بين الذاتية والعالم الموضوعى وينتج عن ذلك أحيانا الأدب. إن منهج القول ونظرية الضغط لتجيبان على هذه المشكلات.

---

(٨٧) نفسه ، ص : ١٠٤ .

ليس هناك أثر أدبى إلا إذا كان العالم وبطريقة غير مُعْرَبَةٍ لم يعد صالحا وهى هنا ترد على انزعاج، وتلك طريقة لمساءلة الواقع.

٢ - الإنتاج الأدبى :

يلتقى جورج لوكاتش ويمنى العيد فى تصورهما لدور الكاتب. ويمكننا هنا استحضار كلامها فهى تقول: " جوهر العمل الأدبى [...] يجعل مرئيا ما ليس مرئيا والوعى المباشر لايرى إلا المرئى"[٨٨] .

إن نص ماركس وانجلز اللذين ذكرا آنفا قد علمانا معنى اللامرئى داخل مقاربة ماركسية. ولكنه يجب الإشارة كذلك إلى أن مصطلحى **Immédiat** و **Médiat** أى الرؤية المباشرة والرؤية غير المباشرة عند يمنى هما مصطلحان مأخوذان عن لوكاتش [٨٩] ولكنها قد استعملتهما فى محاولة فكرية على اللغة.

وهى تعتبر أن هناك مستويين من الوعى بالواقع: مستوى الرؤية المباشرة والتى تقابل سطح الواقع، والرؤية غير المباشرة والتى تقابل جوهره. ولكى يصبح الأدب أدبا لابد من الانتقال من الرؤية المباشرة إلى الرؤية غير المباشرة. وهذا الانتقال يتم بواسطة اللغة، والعلاقة بين الوعى والحقيقة الاجتماعية علاقة جدلية معقدة.

إن الرؤية المباشرة للواقع الاجتماعى تقابلها اللغة اليومية، العفوية المعطاة، والرؤية غير المباشرة تقابلها اللغة الأدبية. وهى لغة مسبوكة منتقاة إن الفعالية الأدبية التى هى عمل على اللغة بغية رفعها إلى الوعى الأدبى هى كذلك تجاوز للمباشرة. وهكذا تكون اللغة الأدبية، وتعرية الواقع مقترنين. "وكل عمل أدبى لايلمس من الواقع إلا ظاهره أوسطحه يفقد معناه كعمل أدبي"[٩٠] .

إن التركيز هنا قد تم على عملية وصف مسلسل الإنتاج الأدبى على مستويين: العلاقة مع الواقع الاجتماعي، وأهمية اللغة. وهو إذا تفكير ماركسى حول الأدب يشمل ظاهرة الأدب، والمظهر اللسانى للواقع.

---

(٨٨) العيد (يمنى) الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى فى لبنان ، ص : ٦٨ .

(٨٩) نفسه ، ص : ٦٩ ورغم ذلك فإن هذه المصطلحات شائعة فى إطار نظرية المعرفة ، نجدها عند هجل **HEGEL** ولوكاتش قد استعمل مصطلحاته ونظامه الفكرى .

(٩٠) نفسه ، ص : ٦٩ .

ويمكن التساؤل هنا حول تفكير يمنى العيد: ألا يدور هذا التفكير فى حلقة مفرغة؟ ففي بداية تفكيرها تقول إن كل مستوى من الرؤية " يستوجب لغة أدبية"[٩١] وفى صفحة لاحقة ستقوم بإيضاح أن اللغة أداة الكاتب: "ككل أداة عمل فى أى عملية انتاج أخرى ليست معطاة بل هى منتجة، وكيفية فهم الواقع ترتبط، فى العمل الأدبي، بطبيعة هذه الأداة المنتجة"[٩٢] أحيانا لدى يمنى العيد تكون رؤية الواقع هى التى تحدد مستوى اللغة، وأحيانا تكون الوسائل اللغوية هى التى تحدد القبض على الواقع.

وخلال تفكيرها قامت يمنى العيد بالربط، بين تحليل سوسيولوجي، وتحليل بنيوى. وفى الجزء الثالث من كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى فى لبنان تعلقت يمنى بتحليل الصور (التشابيه والاستعارات) تلك الصور التى تتمتع ب:"منطقها [...]الذى ينمو بها"[٩٣] .

إن علينا أن نلاحظ مدى ما تدين به هذه الفكرة للوكاتش LUKACS إن فكرة لوكاتش هي؛ أن الاتصال الأول مع الواقع هو الاتصال مع المعاش وهو التورط فى الرؤية المباشرة. وعلى الواقعى (الذى هو الكاتب الكبير فى نظر لوكاتش) أن يتجاوز المباشرة بغية الوصول إلى جوهر الحقيقة الاجتماعية (المتشكلة من العلاقات والقوانين). ومن أجل تحقيق ذلك عليه أن يتصور هذه العلاقات والقوانين وذلك بالقيام بعمل ذهنى وأخلاقى حول نفسه بغية رسمها فنيا. وهذا هو وقت التأمل ويليه وقت ثالث يُستدرك من خلال التجريد الذى حُصِلَ عليه بواسطة الرسم الفني. وهذا الوقت الثالث يتناسب مع المباشرة الثانية والتى تظهر كما لو كانت:

"مساحة مجردة للحياة مساحة تترك فى كل مرحلة استشفافا للجوهر (الشىء الذى لا نجده فى الحياة نفسها) استشفافٌ يظهر وكأنه مُبَاشَرَةٌ وكأنه سطح الحياة"[٩٤] .

---

(٩١) نفسه ، ص : ٦٨ .

(٩٢) نفسه ، ص : ٦٩ .

(٩٣) نفسه ، ص : ١١٦ .

(94) LUKACS (George) *problémes du réalisme*, Paris, L'arche, 1975, P. 254.

وهذه المباشرة الثانية تكشف جوهر العلاقات الاجتماعية وذلك بتغطيتها تحت مظهر الحياة. وبهذا تُوَحِّدُ الجوهر وتمظهراته.

إن إعارة يمنى العيد من لوكاتش ليست إعارة مصطلح فحسب، ولكنها بالإضافة إلى ذلك تشمل تصور تسلسل الخلق الأدبى الذى يبدأ من استقبال ذاتى للواقع وينتهى بأثر فنى يظهر الجوهر (بالنسبة للوكاتش) ويشكف بالنسبة (ليمنى العيد). وهذا التسلسل واحد لديهما لأنه فى نهاية المطاف بالنسبة ليمنى كلما كانت اللغة متقنة كان الواقع مقربا. ولكن لوكاتش يؤكد أكثر منها على عمل الذات الخالقة.

إن الانتقال من الرؤية المباشرة الأولى إلى الرؤية المباشرة الثانية يتم من خلال عمل الكاتب على ذاته. فالتركيز يكون على دور الكاتب عند لوكاتش، أما يمنى العيد فإنها تميل إلى تقديم مسلسل الخلق من خلال التقابل الميكانيكى الذى يضع بين مزدوجتين الكاتب.

وهكذا يكاد الواقع ينكشف سحريا من خلال العمل على اللغة التى بها تركب الصور. وهى لا تبين طبيعة هذا العمل ولاعلاقة اللغة بالواقع، ولا لماذا يتناسب مستوى معين للغة مع تعرية الواقع. ولكن أصالة يمنى العيد تكمن فى رؤيتها لأهمية اللغة بالنسبة للشعراء، وهى بذلك تتجاوز خللا فى التحليلات الماركسية التى لاتحاكم الأثر الفنى إلا فى علاقته بالواقع. غير واضعة فى الاعتبار خصائص المواد التى بواسطتها تم هذا الانعكاس.

إن يمنى العيد تضع فى المقدمة اللغة - على الأقل فى هذه المرحلة - ويكاد تصورها يكون تقليديا: ولا تبارح الدراسة البلاغية الكلاسيكية فغايتها هى البحث عن التشابيه والاستعارات. لقد تأثرت يمنى العيد بلوكاتش لتعبر عن حدسها من خلال تفكير قد تشكل ودلّ من خلال مصطلحات دقيقة تعتمدها. ولكنها تدرك أنها لن تبقى أسيرة هذا التفكير.

جـ- تحليل الدراسة التطبيقية:

فى الجزء الثانى من كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى** فى لبنان ستخصص يمنى العيد مكانة كبيرة للدراسة التطبيقية لمنهج القول المعبر عنه بواسطة الصور.

وقامت فى بداية كتابها **دراسات نقدية** بالتركيز على التفريق بين النظرية والتطبيق، فالنظرية حَشْوٌ، والتطبيق ينتج معنى.

وهى هنا إنما تلتحق بممثلى النقد الجديد فى إرادتهم القطيعة مع النقد الجامعى الذى يصفونه بالإطناب عند معاينتهم للنصوص التى ينتقدونها، وهى فى هذه المرحلة لما تقرأ عن النقاد الفرنسيين ولن تقرأهم إلا بعد أطروحتها. إن ردات فعل النقد الأدبى التقليدى فى فرنسا وفى البلدان العربية إزاء النقد الجديد لمتطابقة فى تحجرها.

وقبل أن نتعرض لدراسة الصور يجب علينا وضع جملة من الملاحظات: فى كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى فى لبنان لايمكن ليمنى العيد أن تنجو من أسر النظرية. وانطلاقا من القواعد النظرية للماركسية التى تطبقها على مرحلة أدبية محددة (وهذا التطبيق لا يأتى إلا على سبيل المثال) فإنها تأتى لتطور نظرية منهج القول لكى تطبق الماركسية على الخصوصية الأدبية.

ويمكن أن نقول إن مثال الرومانسية اللبنانية يرمى إلى ربط نظريتين هما (النظرية الماركسية الأرتوبوكسية ونظريتها هى الشخصية لمنهج القول). وفى هذا الربط تكمن أصالتها. وهى تفضل بالتأكيد مفهوم الديالكتيك بدل الربط. وفى النهاية تتجلى لنا من خلال فكرها فى هذه المرحلة رؤية أدبية وبشكل أكثر تحديدا رؤية للنقد، حيث لايمكن بالضرورة كما هو معلوم فصل النظرية عن التطبيق.

فى مقدمة كتابها **ممارسات فى النقد الأدبى** يظهر هذا التناقض بين إرادة فى ممارسة التطبيق، وثناء من طرفها على النظرية الماركسية التى إذا هى اكتشفت القوانين التى تنظم المجتمع ستمكن - لأن هذه القوانين تنعكس على الأدب - من تحديث النقد الأدبى .

١- الدراسة وبناء الصورة:

إن يمنى العيد ترى أن الصور هى التى تشكل منهج القول بواسطتها يتحرر الشاعر من اللغة وينتج لغة جديدة بمنطقه الخاص وتركيبه الخاص. وإنه بواسطة هذه اللغة الجديدة التى خلقت من خلال التقريب بين الصور يمكن إيجاد خصائص مدرسة أدبية. وسوف تذهب للبحث عن خصائص الرومانسية فى الصور. وهى توظف الصيغتين البيانيتين التقليديتين: التشبيه، والاستعارة فى التحليل. وتجعل منهما معايير لقياس الصورة:

١) "العناصر المكونة للصورة"[٩٥] .

٢) "مستوى الصورة، يعنى مستوى تعبيرها"[٩٦] .

إن العناصر المكونة للصورة هى التى تحدد طبيعة العلاقات بين مختلف عناصر الصورة، وهى تسمح للشاعر بالتعبير عن العلاقات القائمة بين الذاتية والعالم. والصورة ليست معادلة بسيطة بين عنصرين يكونانها (وهما المشبه والمشبه به) ولكنها الوسيلة التى بواسطها سيعبر الشاعر عن شعوره ويكشف بها عن عالمه الشعري.

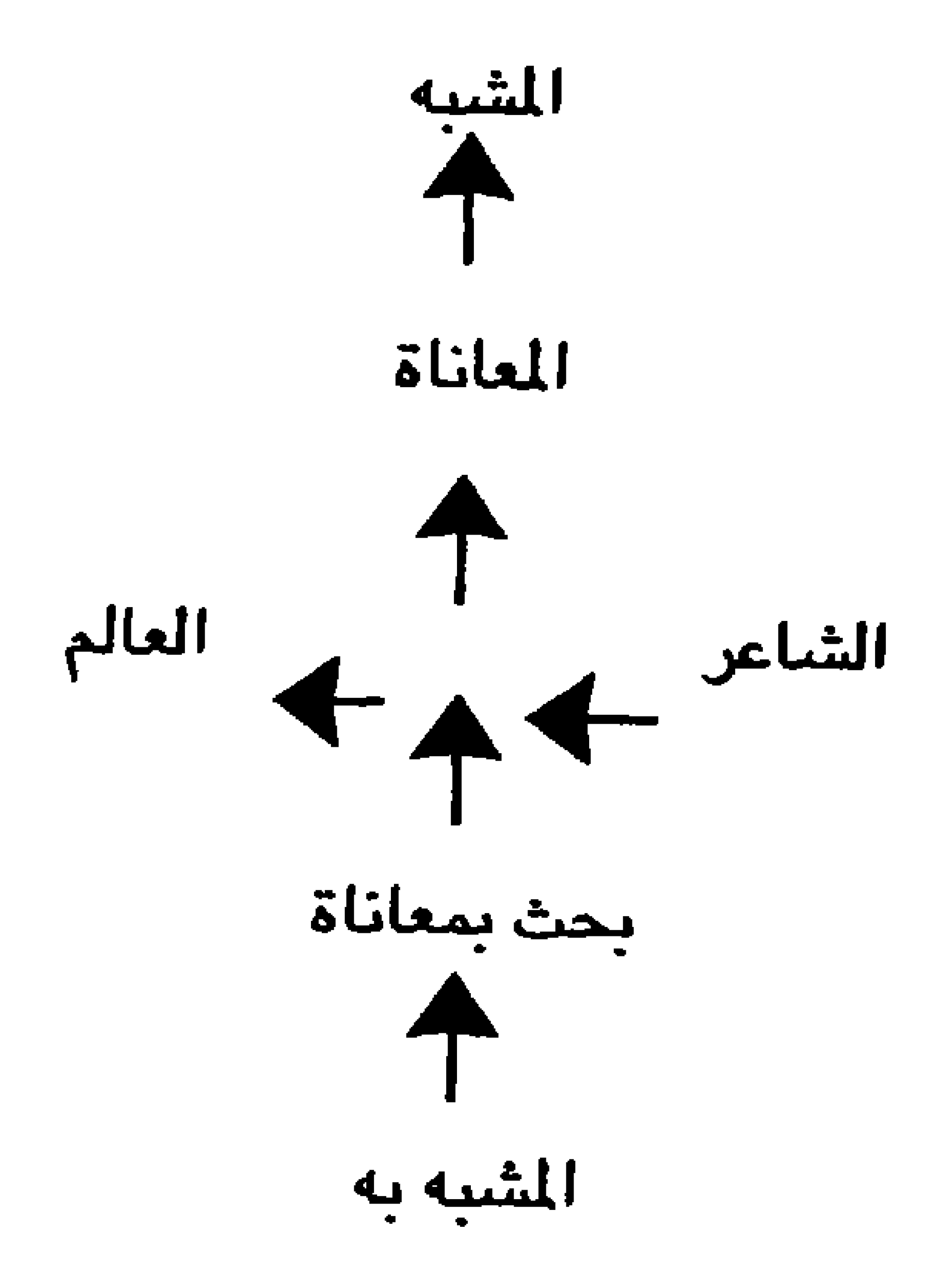
٢- العلاقات التى تصنعها الصورة:

إن الصورة على علاقة مع الشاعر، والشاعر فى علاقة مع العالم. وكل واحد من هذين المصطلحين (المشبه والمشبه به) سيدخل فى علاقة مع الشاعر، والشاعر نفسه غير منفصل عن علاقته بالعالم. إن العلاقة الأولى (بين الشاعر والمشبه) هى علاقة معاناة. العلاقة الثانية (بين الشاعر والمشبه به) تتم من خلال هذه المعاناة التى تؤدى إلى بحث بغية إيجاد مرجع. واختيار هذا الأخير يجرى بواسطة الإحساس نفسه الذى أحدث البحث، ومن خلاله تم التشبيه وكل هذه العلاقات قد عبر عنها بواسطة الجدول التالى :

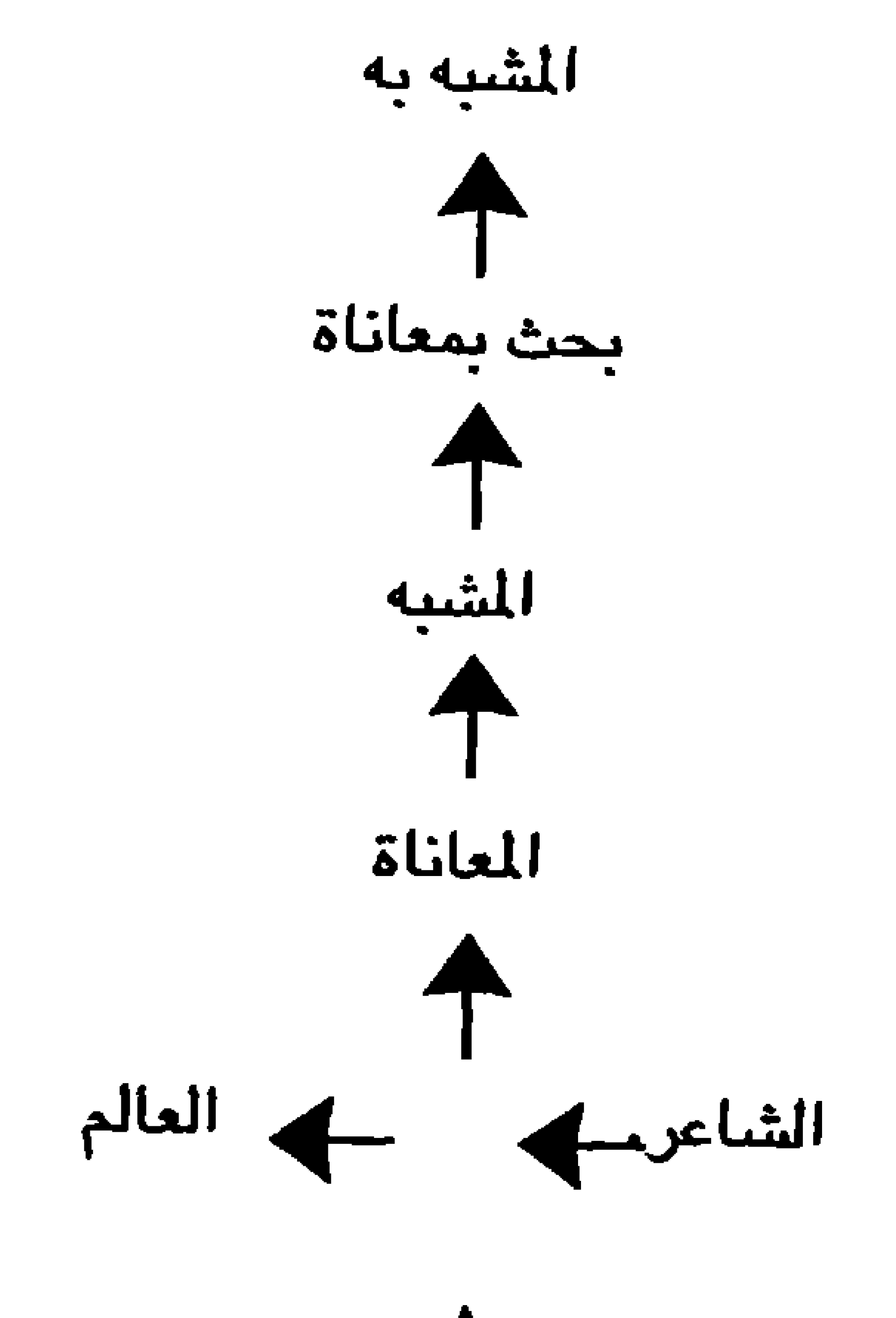
---

(٩٥) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى** ، ص : ١١٧ .

(٩٦) نفسه ، ص : ١١٧ .



إن هذا المخطط - وليس فكرة يمنى العيد - يتطلب جملة من الملاحظات: إن إنتاج الصورة يبدو منقسما إلى ميكانزمين مستقلين؛ ولايوجد أى رابط بين المشبه والمشبه به. ومن جهة أخرى يبدو الخط العمودى وكأنه يفصل بين مستوى أعلى ومستوى أخفض ولا يوجد تبرير لذلك. أما بالنسبة لنا نحن فإننا نرى أن تكوين الصورة يخضع لسلسل ينطلق من الشاعر- العالم فى اتجاه المشبه بواسطة المعاناة؛ وهذا البناء نابع من إحساس ثان بمعاناة هى التى تنتهى إلى المشبه به. فى هذا الوقت تُنْجَزُ الصورة سابقة فعل الكتابة. وهنا تقترح المخطط المعدل التالى :



إن السهم الذى يتجه من المشبه إلى المشبه به يُبَيِّنُ علاقة التداخل المتبادل لحركة الانتاج: المعاناة يمكن أن تلزم تشبيها كما أن البحث عن التشبيه يمكن أن يحدث معاناة خاصة.

ويمكن أن نفكِّر، بعد هذا التصور لإنجاز الصورة أن يمنى العيد قد تركت انشغالاتها الماركسية. والخطر يكمن حقيقة فى اعتبار مسلسل الانتاج هذا شكليا. وإذا كانت الصورة ليست إلا زخرفا فهى تعنى قطيعة بين العالم والشاعر، فمهما كانت هذه العبارة شاعرية فإنها ليست فى حقيقة الأمر صورة. والواقع أن الشاعر ليس منقطعا عن العالم نتيجة المعاناة، وأن مفهوم الوعى الأدبى الذى تنميه يمنى العيد إنما تنميه بغية تعميق مفهوم رؤية العالم. والوعى الأدبى يشتمل على رؤية الأديب للعالم، والعناصر المكونة لحقله الفكرى (٩٨) . ووسائل تعبيره، ولكن مسلسل إنتاج الصورة هو نمط وجود هذا "الوعى الأدبي". وينتج من ذلك أن الصورة هى فى نظر يمنى العيد: "وسائل لانتاج الملامح المميزة للحياة الاجتماعية وتعبير عن الفهم والتقييم الإيديلوجى لها"(٩٩) . ومادامت الصورة هى نتاج اللغة المستعملة التى تتم بها تعرية الواقع. فإن ذلك لايمكن أن يتحقق إلا بواسطة منهج فنى يغطى الملامح الخاصة للحياة الاجتماعية.

ونجد تسلسل الوساطة عند لوكاتش فى هذه الممارسة لمنهج القول. وإذا نحن تتبعنا انعكاسات نظرية يمنى العيد فيمكن القول إن الأثر الأدبى الذى لايحمل الكثير من الصور يعكس وعيا اجتماعيا ضعيفا.

أما فى ما يتعلق بمستوى الصورة فإن المعيار الثانى الذى يسمح بنقدها هو قيمتها من حيث المستوى التعبيرى الإيحائى . إن كشف الواقع لايتعلق بعدد الكلمات التى يمكن للشاعر استخدامها ولكن بجودة الصور.

٣- مثال مقطع من غلواء:

وتصل يمنى العيد إلى أنه من أجل البحث عن الخصوصية الأدبية للرومانسية سوف تستند إلى بعض القصائد للشعراء اللبنانيين أو على مقاطع تثبت هذه الخاصية. فاختيارها إذن قد حددته مسبقا أطروحاتها. ولكى يتسنى لنا شرح خطواتها فإننا

---

(٩٨) نفسه ، ص : ١١٩ .

(٩٩) نفسه ، ص : ١١٩ - ١٢٠ .

سوف نتتبعها أساسا فى تعليقها على ثلاثة أبيات للشاعر إلياس ابو شبكة فى مقطع من قصيدة غلواء:

فى ليلة حالكة كالهموم

قد هبط الجو بثقل الغيوم

كأنها قد حَبِلَتْ بالرجوم (١٠٠)

لكى تشرح بنية الصورة فإنها ستعمد إلى التفريق بين التشبيه الأول الذى تصفه بالبسيط والتشبيه الذى تصفه بالمعقد.

ففى التشبيه الأول الذى تنعته بالبسيط "فى ليلة حالكة كالهموم " سوف تهتم يمنى العيد بالنعت " حالكة " الذى هو النقطة المشتركة بين العنصر الواقعي، والعنصر المجرد؛ وسوف تكرس كثيرا من الأسطر لتبين الفرق بين الأسود والحالك. فأما الأسود فهو اللون المألوف لليل، ولايمكن أن يكون المصطلح الثانى فى التشبيه؛ والشاعر قد استخدم الحالكة لإظهار خاصية هذه الليلة وتستنتج يمنى العيد قائلة: " إن حالكة هى ضرورة الشاعر التعبيرية لحالة نفسية خاصة يعيشها الشاعر كلحظة من لحظات القول عنده إن الحالة النفسية هى حالة القول عنده (١٠١)

إن تحليل يمنى البلاغى ينتهى بها فى النهاية إلى التحليل النفسى وإلى إرجاع المعنى الضمنى للصورة إلى الشاعر. والمعاناة المبينة فى الجدول أعلاه تتلخص فى نهاية المطاف إلى تحويل الحالة النفسية للشاعر فى الأدب، وفى نفس الوقت تصبح شرحا نفسيا. والتشبيه الثانى هو التشبيه المعقد لأنه يتصف بأن لديه مشبهين به. ليلة حالكة) كالهموم (المشبه به الأول) حبلت بالنجوم (المشبه الثانى) .

---

(١٠٠) نفسه ، ص : ١٢٣ .

(١٠١) نفسه ص : ١٢٠ .

إن ما تسميه التشبيه المعقد هو اتحاد التشبيهين (الأول منهما يشكل التشبيه الأول وهو البسيط)، لكي تصف مشبها واحدا هو الليل. وهي تقوم بشرح التشبيهين فيما بينهما وهذا يجعلهما حيويين. وهي لاتقوم بشرح هذا التشبيه المزدوج إلا بمصطلحات تعسفية.

وإذا كان هذا التحليل الأول للصورة يتناسب مع المعيار الأول الذي تكلمنا عنه أعلاه، فإنه يتحتم علينا ملاحظة ؛ أن القيام بتحليل العناصر المكونة للصورة، التي هي العلاقات اللغوية العامة [١٠٢] ، يرجع في النهاية إلى تحليل بلاغي للوجوه البلاغية وإلى دراسة ماذا يريد الكاتب والشاعر قوله. فمثلا في أبيات إلياس أبو شبكة، أراد الشاعر من خلالها اقتراح الحَبَلْ، والأمومة بإعداده التشبيه: "حبلت بالنجوم". إن إيضاح صور الشاعر يقود حتما إلى القيام بالتحليل النفسي. والحقيقة أن معنى هذا الاقتراح يكمن في التعارض بين انتظار فرح المرأة الحامل، والانتظار الحزين للشاعر لليلة التي ستلد الهموم، ولهذا السبب تحدثت يمنى العيد عن البعد النفسي [١٠٣]. إن تحليلها إذن تحليل بلاغي (التعرف على الصور، تحليل المشبه به والمشبه) وتفسيري (إيضاح المعاني) وفي نهاية المطاف نفسي (لأن الصور تعبر عن حالة ذهنية للشاعر). إن النظرية عند يمنى العيد أغنى من الممارسة. إن هذه الأخيرة تبقى دوما لديها مطعمة بمقترحات نظرية شديدة التجريد وأحيانا غامضة. في حين تعرض النظرية وبطريقة عميقة جدا وظيفة الشاعر في المجتمع – وفي نفس الوقت داخل العالم وخارجه – من خلال المسؤولية التي حملها نفسه والتي هي كشف الواقع بواسطة اللغة، بواسطة الفن، والتطبيق يكتفي بشرح تقليدي، بلاغي ونفسي. ومن هنا يمكن مشاهدة خلل طالما لحق بالتيار الرومانسي العربي ناجم حسب يمنى العيد عن عدم وعي الرومانسيين العرب بالحركات الاجتماعية.

إن يمنى العيد قد تأثرت بلوكاتش LUKACS، ومن خلال بعض مفاهيمه ، وقد استطاعت تطبيق هذه المفاهيم عندما كيفتها مع تفكيرها الخاص: فهي لم تتقص فكره

(١٠٢) نفسه ، ص : ١٠٢ .

(١٠٣) نفسه ، ص : ١٢٤ .

تقصيا أعمى. إن الفرق بينهما يكمن فى اهتمامها بالشعر خاصة. إنه من الصعب محاولة البحث عن انعكاس البنى الاجتماعية من خلال الشعر، وحتى لو كان الشاعر نفسه عضو من حركة مجتمع فى تحول، ولهذا السبب فإنه انعكاس لهذا المجتمع ولكن الشعر كان يعتبر دوما النوع الذى لا تنعكس من خلاله المراحل. وهذا قد يفسر انكباب يمنى العيد على اللغة: فمن خلالها أحست أن رؤية العالم يمكن أن تدخل القصيدة، فى حين يصعب البحث عن هذا الدخول فى الرواية إلا من خلال الموضوعات، ورغم ذلك فلقد شاهدنا الخلل فى تحليلها اللغوي. وبعد كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب **الرومانطقى** فى لبنان، ستقوم بمتابعة تفكيرها حول العلاقة بين الماركسية واللغة، وستنتهى بترجمة عن الفرنسية وبالتعاون مع محمد البكرى كتاب الماركسية وفلسفة **اللغة** (محاولة لتطبيق المنهج الاجتماعى على علم اللغة) لميخائيل باختين **MIKHAIL BAKHTINE.** وفى النهاية فإن المشكلات التى أعاقت مشروع يمنى العيد أتت من كونها واجهت الشعراء الرومانطيقيين من زاوية الواقعية. وقد وقعت فى مشكلة مزدوجة: الشعر ليس هو الرواية الرومانسية ليست لديها هواية واقعية. وخلال هذه المرحلة كان تأثير النقد الفرنسى عليها شبه معدوم، ومع الثمانينيات وبعد مناقشتها لأطروحتها فى جامعة **الصوربون** ستظهر بداية تأثرها بهذا النقد وقد ساهمت عوامل شتى فى تشجيع هذا التأثر:

أولا: هو نشر كتاب التحليل الاجتماعى للأدب للسيد ياسين سنة ١٩٧٠، ويعتبر الكتاب بمثابة أول إدخال للمناهج الحديثة للنقد الأدبى وترجمة نعيم الحمصى لكتاب بارت درجة الصفر للكتابة سنة ١٩٧٠ .

ثانيا: يبدو أن سفرها إلى فرنسا كان أساسيا فى تقبلها لهذه الثقافة، لأنه من سنة ٧٩١٠ حتى ١٩٨٠ لم نجد أثرا فى كتاباتها لتأثيرات فكرية فرنسية: وكأن الكتابات التى أشير إليها أعلاه لم تقدم لها أى شيء.

ثالثا: ضرورة تجديد النقد الماركسى (وسوف نتحدث لاحقا عن الأسباب التى أدت إلى تحجره)، لكى يميل فى اتجاه الحداثة. والغريب أنه بدافع هاجس الحداثة، يتجه ناقد ماركسي إلى البنيوية التى تقتضى تصورا جذريا للتاريخ يتعارض مع الرؤية

الماركسية للتاريخ. لقد بدت البنيوية فى فرنسا وفى العالم العربى وذلك بإعلانها نهاية الفلسفة لصالح علم الإنسان وبنقدها الجذرى لكل إيديلوجية مرتبطة بهذا الإنسان لصالح الظروف الموضوعية للإنتاج، بدت إذا لبعض المثقفين على أنها فكرة يسارية ماركسية. وقد اتجه لوسيان ساف LUCIEN SEVE إلى هذا الاعتقاد قائلا: " لقد بدت البنيوية فى منتصف الستينات لمجموعة من المثقفين على أنها الطريقة الجديدة والصحيحة لاعتناق الماركسية الأصيلة وذلك تحت ريادة مطمئنة لجامعيين وعلماء معروفين [...] ومن الغريب أخذهم لشىء يظنونه تطورا علميا حديثا للماركسية وهو يتناقض جذريا معها ألا وهو البنيوية التى تطمح إلى التأصيل كإيديولوجيا مسيطرة وفى الوقت نفسه تعلن نهاية الإيديولوجيا"(١٠٤) .

(104) SEVE (Lucien) *Structuralisme et dialectique*, Paris éd. Sociales 1984 P. 120.

الفصل الخامس

البنيوية التوفيقية لدى خالدة سعيد

بعد سبع سنوات مضت على نشر كتابها البحث عن الجذور، ستشد خالدة سعيد الرحال إلى فرنسا لمتابعة دراساتها العليا وستقوم بإنجاز أطروحة تحت عنوان **رسالة** التحديث فى الأدب العربى المعاصر، وستناقش هذه الأطروحة سنة ١٩٧٣ بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس.

إن إقامتها فى فرنسا قد سمحت لها بتحسين معرفتها بلغتها الثانية (الفرنسية) وسمح لها ذلك بالاتصال المباشر بالانتاج النقدى لهذا البلد، والمرحلة الثانية من نقدها سوف تتشكل عبر اتصالها بالنقد الجديد فى فرنسا الذى ستحرص خالدة سعيد على اكتساب طرائقه ومعالجة النصوص العربية عبر هذه الطرائق.

إن المقالات التى ظهرت فى مجلة **مواقف** خلال هذه الفترة سوف تشكل أساس الدراسات التى ستظهر لاحقا ضمن كتاب آخر تحت عنوان **حركية الإبداع** سنة ١٩٧٩، والذى ظهرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٨٦ إن المؤثرات فى هذه المرحلة سوف تتعدد ولكنها لن تكون حاضرة فى هذه المقالات التى شكلت الكتاب إلا فى صفحاته المائتين المخصصة للشعر أما بقية الكتاب فقد خصصت لدراسة القصة بمقاربة تاريخية.

وفى مقدمة الكتاب، عالجت خالدة سعيد مشكلات النقد الجديد وتساءلت عن دوره [١٠٥] ، هذا الدور الذى يشكل الأسس التفكيرية التى انبنى عليها النقد الفرنسي. ويكفى هنا فقط أن نشير إلى كتاب دوبروفسكى لماذا النقد الجديد **DOUBROUSKY** ***Pourquoi La nouvelle critique*** وبالنسبة لبارت **BARTHES** يكون الناقد هو ذلك الشخص الذى يكتب حول خطاب شخص آخر وهو الذى يمارس قولا على قول.

---

(١٠٥) سعيد (خالدة) حركية الإبداع بيروت دار الفكر الطبعة الثالثة ١٩٨٦ ، ص : ٢ .

وتطرح خالدة سعيد تساؤلا يبدو فى بداية الأمر مفاجئا حول استقلالية النص النقدى (١٠٦) فى علاقته بالنص الأدبى . ويمكن أن نفكر فى هذا التساؤل الذى تطرحه خالدة: ألا يكون موجها إلى هؤلاء النقاد الذين يعتبرون النص الأدبى مجالا يمارسون من خلاله إبداعيتهم الخاصة، متناسين موضوع بحثهم. ولكن استقلالية النص الأدبى (١٠٧) تعنى كذلك أنها تواجه النص على أنه شكل مغلق على نفسه ومنقطع من كل المراجع بيليوغرافية والتاريخية، وهى تعتبر فى هذه الحالة أنه لا يمكن إرجاع النص إلى مراجع من خارج الأدب (كالبيليوغرافية أو التاريخية). إن الناقد الأدبى ليس باحثا فى علم النفس ولا الاجتماع ولا التاريخ (١٠٨) .

وتعتبر خالدة سعيد أن النقد التأويلى يجب تجاوزه لأنه يلغى الخصوصية وشخصية النص الأدبي، جاعلا إياه أسير علوم لها قوانينها الخاصة وحقلها الدراسى الخاص.

وخالدة سعيد تعترف فى نفس الوقت بأهمية هذه الطرائق النفسية والاجتماعية ولو فى مرحلة من مراحل العمل النقدي، لأنها تستعين أحيانا بفرويد **FREUD** ويونغ **JUNG** فى مقاربة النص الأدبى ولكنها لاتلتفت إلى هذه الطرائق إلا بعد دراستها للنص الذى يجب ألايشكل ذريعة لبحث قد يخرجه عن حيز الأدب.

إن هذه التساؤلات حول دور النقد وحول خصوصيته كفن تعيد إلى الجدل الذى حدث فى فرنسا بين النقد الجديد والنقد الجامعي، وخاصة ذلك الجدل الذى قام بين رولان بارت **BARTHES** ورايمون بيكار **PICARD** حول راسين **RACINE** .لقد كان

---

(١٠٦) نفسه ، ص : ٢ .

(١٠٧) نفسه ، ص : ٢ .

(١٠٨) نفسه ، ص : ٢ .

بارت قد نشر عام ١٩٦٣ كتابه حول راسين (١٠٩) وفيه درس آثاره بمقاربة بنيوية وبمصطلحات تحليلية ورايمون بيكار أخصائي في راسين لم يكن منه إلا أن ردّ بكتاب كان عنوانه نقد جديد أم تدجيل جديد يأخذ فيه على بارت "انطباعية إيديولوجية بروح دغمائية" كما يأخذ عليه عدم وضوحه وذاتية (١١٠) منعته من البحث عن حقيقة الأثر، هذان الأمران يعتبرهما بيكار الطريق الذى أضل بارت "فأطلق العنان لشياطينه"(١١١).

فى السنة الموالية، نشر بارت كتابه النقد والحقيقة ١٩٦٦ والذى يوضح فيه مقاربته. إن خالدة سعيد كانت حساسة لهذا الجدل وهذا التبادل فى الآراء وبدأت تحضر دروس بارت عام ١٩٦٧ فى باريس. ابتداء من هذا الوقت، بدأت نصوصها النقدية تتميز بعرض للطريقة التى أعجبتها وبدأت ترفض ذلك النقد السابق؛ وقد تم ذلك بهدوء.

ولكن، قبل دراسة الطريقة البنيوية التى أدخلتها خالدة سعيد فى منهجيتها النقدية، سوف نبين أنها كانت حتى ذلك الوقت وفية لأخذها عن إليوت T.S.ELIOT.

أ- الوفاء لإيلوت T.S.ELIOT

فى دراستها لقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" قامت خالدة سعيد بإبانة الخصائص المسرحية لهذه القصيدة وركزت على الأصوات:

"ليست قصائد الديوان مسرحية بالمعنى المعروف. إنما هى محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية [...] مثل تعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات والحوار على مستويات مختلفة [...] ويفيد أدونيس فى قصيدة " هذا هو اسمى " من هذه التجارب

---

(١٠٩) كتاب حول راسين SUR RACINE يتألف من ثلاث دراسات : أولاها نشرت بسنة ١٩٦٠ فى CLUB FRANCAIS المجلد ١١ – ١٢ من المسرح الكلاسيكى الفرنسى ، وظهرت الثانية فى مجلة المسرح الشعبى رقم " ٢٩ – ١٩٥٨ ، والثالثة فى الحوليات رقم ٣ : مايو ، يونية ١٩٦٠ .

(110) PICAD (Raymond), Nouvelle crtitique au novelle imposture, Parism, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965, P. 62 .

(١١١) نفسه ، ص : ٧١ .

ويصل إلى نوع من التجـــريد المسـرحـــى "[112] . ويعـد ذلك ستتكلم عن المشـهد والأعماق [113] وهى تعنى بالمعنى المادى للمسرح، المسرح المكتوب شعرا، والذى ظهر فى بداية القرن العشرين مع عزيز أباظة فى قيس ولبنى، وأحمد شوقى فى شجرة الدر، وموت كليو باترا ، إن استعمال هذا المصطلح فى هذا السياق يظهر أنها تتكلم عن الأصوات المسرحية التى تحيل مباشرة إلى هذا المصطلح فى مقال لـ ت.س إليوت **T.S.ELIOT** المأخوذ من محاضرة ألقيت عام ١٩٥٣ وعنوانها الأصوات الثلاثة للشعر.

ففى هذا المقال يميز **T.S.ELIOT** ثلاثة أصوات فى الشعر: وإذا كان الصوت الثالث هو صوت المسرحية الشعرية: فإن الصوت الأول هو صوت المسرح، والصوت الثانى يعنى "صوت الشاعر الذى يتجه إلى جمهور كبير أو صغير"[114] وهذا الصوت ينطبق على شعر أدونيس كما عرفته خالدة سعيد. والواقع أن شعر الصوت الثانى ليس معدا للمسرح مع أنه يحمل عناصر مسرحية.

إن خاصية الصوت كما عرفته خالدة سعيد تكاد تكون متطابقة مع الخصائص التى تحدث عنها إليوت عندما حدد الفروق بين هذه الأصوات وخاصة الفروق بين الصوت الثانى والثالث: "وإذا كانت هذه الأصوات حسب خالدة تنبعث من صوت الشاعر"[115] فإنه بالنسبة لإليوت يكون الصوت الثانى لدى الشاعر الذى يتحدث بواسطة شخوصه على عكس الصوت الثالث الذى يمحى وراءها وفى هذا الإطار يكتب إليوت ما يلى : "عند ما نستمع إلى مسرحية لشكسبير، فإننا هنا لانستمع إلى شكسبير، ولكن شخوصه، وعند ما نقرأ منولوجا دراميا لبرنغ **BROWNING** لايمكننا أن نتصور أننا نستمع إلى صوت آخر غير صوت برنغ **BROWNING** نفسه"[116].

---

(١١٢) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع** ، ص : ٩٧ – ٩٨ .

(١١٣) نفسه ، ص : ٩٨ .

(114) ELIOT (T.S), *De la Poésie et de quelques Poétes*, P. 64.

(١١٥) سعيد خالدة حركية الإبداع ، ص : ٩٩ .

(116) ELIOT (T.S) , *De La poésie et de quelques Poétes*, P. 73 .

وفى النهاية فإن وصف شعر أدونيس بأنه شعر مسرحى ينطلق من نظرية اليوت فى الأصوات. وإن دوام تأثير إليوت عليها لايمنع خالدة سعيد من أن تتجه نحو مصادر أخرى سوف تتأثر بها وذلك بغية بناء إطار نقدى خاص بها.

ب- نقد متأثر بالبنيوية:

لقد قامت خالدة سعيد فى تحليلها لقصيدة الغريب لابراهيم ناجى باستنتاج ست مبادئ من أجل تحليل هذه القصيدة وقامت بإعداد منهج للتحليل. وهذه المبادئ الستة ليست قوالب جاهزة وعامة على كل نص شعرى الخضوع لنظامها. ولكن على العكس من ذلك فإننا سنرى أن خالدة سعيد سوف تقوم باستعمال أى منها حسب خصائص النص الذى تقترح دراسته. وهذه المبادئ هى كما تقول:

١- ندرس صيغ العبارات ودورها فى توليد الدلالة أو المعنى .

٢- نسجل الموضوعات (الممثلة بالكلمات) التى تتكون منها القصيدة.

٣- نقوم بقراءة ثانية لسجل الموضوعات لنتبين ما يطغى منها على جو القصيدة وما يشكل إطارها العام وما يُكَوِّنُ المحور الذى تتمركز حوله.

٤- نستخرج الصور ونحلل ما تولده من علاقات

٥- نلمس الوضعية الجوهرية للشاعر.

٦- نلمس أثناء ذلك كله ما يبدو لنا من ملامح العلاقة مع المكان والجماعة (١١٧).

وهذه المبادئ الستة تعكس تلفيقا منهجيا سنقوم بالبرهنة عليه وذلك بعد شرح المعانى التى تعطيها خالدة لهذه المبادئ من خلال دراستها لقصيدة الغريب. وأولها هو دراسة الخطاب؛ وهى تعتبر القصيدة الشعرية رسالة **Mesage1** (١١٨) لها مُسْتَقْبِلٌ إليه توجه الرسالة أى أنه مُرْسَلٌ إليه والمُرْسِلُ الذى هو الشاعر أو المتكلم. وستقوم خالدة باستخراج أثر التعبير الذى يصف هؤلاء وأولئك.

---

(١١٧) سعيد (خالدة) حركة الإبداع ، ص : ٤٢ .

(١١٨) نفسه ، ص ٤٢

وفى النقطة الثانية تضع حقلا دلاليا يسمح لها بتحديد الموضوع الذى تسميه "موضوع القصيدة" حسب الموضوعات التى تشكل إطار القصيدة. والمبدأ الثالث يوضح كيف استطاعت هذه الموضوعات أن تشكل بنية القصيدة ولكن خالدة سعيد لاتوضح الفرق بين الموضوعات البارزة والموضوعات التى تشكل المحور الرئيسي. ففى دراستها للقصيدة يصبح المبدأ الرابع دراسة مصطلحية. وفى المبدأ الموالى راحت تهتم بالصور:

"والعلاقات التى تولد" هى الرابط الذى تقيمه خالدة سعيد بين الصور وحالة الشاعر النفسية. أما المبدأ السادس فهى لا ترجع إليه لأن ابراهيم ناجى يدعى انفصاله عن العالم: "فى هذه العبارة يرغب الشاعر فى التعبير عن عدم اهتمامه بالآخرين وانفصاله عنهم"[١١٩].

١- نظرية الإيصال الياكوبسونية

إن الطريقة التى تحلل بها خالدة سعيد المبدأ الأول فى شرحها للقصيدة قد أخذته مباشرة عن ياكسون فى نظرية الإيصال التى عرضها فى كتابه **دراسات ألسنية** وفيه يقترح لنا المخطط التالي:

السياق

المرسل .... الرسالة .... مرسل إليه

الاتصال

السنن

إن الباث يرسل رسالة إلى مرسل إليه (أو مستقبل)؛ وهذه الرسالة من أجل أن تفهم يجب أن تحيل إلى سياق وأن تمر بسنن مشترك: كاللغة الفرنسية مثلا. والإيصال يفرض اتصالا (والاتصال عبارة عن مقترحات تؤمن حركة الرسالة، وتملأ بها الفراغات التى تتخلل الحديث).

(١١٩) نفسه ، ص ٤٢ .

وفى القصيدة التى تدرسها خالدة سعيد تظهر أن المرسل هو الشاعر الذى يمثله داخل القصيدة ضمير المتكلم فى حين المرسل إليه ضمير المخاطب؛ والرسالة هى القصيدة نفسها؛ وفى الأخير السياق الذى يتكون من الحب الذى يتقاسمه الشاعر مع المرسل إليه الذى هو موضوع الحب أى الخطيب. ووراء الأخذ عن نظرية الإيصال تحاول خالدة سعيد أن تقيم استنتاجا يترجمه المبدأ الثاني والثالث أى بين التحليل الموضوعاتي، والتحليل البنيوي، والتحليل الأول يكون فى خدمة الثاني.

إن النقد الموضوعاتى **Thématique** المنحدر من الوجودية.**L'Existentialisme** كان يمثل النقد الجديد فى فرنسا فى الخمسينات، ولكن البنيوية أخذت مكان هذا النقد الموضوعاتى مع مطلع الستينات.

وعند مجيء خالدة سعيد إلى فرنسا اكتشفت فى الوقت نفسه حركتى النقد الجديد ومن بينهما النقد الموضوعاتى الذى أصبح عتيقا نسبيا. وقبيل مجيئها إلى فرنسا بسنة (١٩٦٦) عقدت ندوة سيريزى لاسال. **Cerizy-La- Salle** حول الطرق المعاصرة للنقد الأدبى والتى جمعت كل الوجوه الممثلة لهذه التيارات المختلفة [١٢٠]، والذين ستتأثر بهم جميعا وعلى مستويات مختلفة. وفى نفس الحقبة سوف تكتشف مجلة وجماعة تل كل **TEL QUEL** وسوف تقوم باستعمال بعض مصطلحاتهما وسوف نبين ذلك لاحقا.

٢- مقاربة نقدية مستندة على التوازى.

ورجوعا إلى الموضوع فإن خالدة تشكو من غياب نقد للشعر الحديث؛ الذى بدونه "لن يتم الالتقاء بين المبدع والقارئ" [١٢١].

و الواقع أن خالدة لاتتصور النقد إلا وسيطا بين الجمهور والمبدع: إن دوره هو حل رموز الأدب وتأويله وهى تكتب قائلة: "كل نص فنى يقدم مستويين: مستوى إخبارى مباشر ومستوى إشارى غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية" [١٢٢]. إن فك الرموز غير المباشرة الذى تتحدث عنه يحيل إلى الهرمونيطيقية **L'Hermeneutique** التأويلية، التى تقول بالبحث عن الوجه المستتر للأثر. وإذا كان الهدف من هذا النقد هو إعطاء

---

(120) *Les chemins actuels de la critique,* Pairs Union- Générale d'Editions, 10/18,1968

(١٢١) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع** ، ص : ٥٣ .

(١٢٢) نفسه ، ص : ٥٣ .

تأويل فإن الوسائل المعدة لهذا الهدف هي وسائل بنيوية.

وهكذا راحت خالدة تجمع المصطلحات التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي. فمثلا تقوم في دراسة قصيدة الغريب بجمع الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الدلالي لكلمة الفصل، البعد، الهجر... ولكنها منذ الخطوة الأولى يمكن ملاحظة الإنزياح لدى مقاربتها من موقف بنيوي باتجاه تأويل صاف وبسيط. في الواقع إن الكلمات التي تسردها غير موجودة داخل النص الشعري ، ولكن هذه المصطلحات قد اختيرت من طرف خالدة بغية جعلها أسماء لأفكار تعبر عنها أبيات القصيدة. الهجر مثلا هو ترجمة لعبارة "ياتاركي"[١٢٣] في البيت السابع من القصيدة والخطوة الثانية تقتضي الانطلاق من هذه الحقول الدلالية وذلك من أجل تعريف الموضوعات في القصيدة. ولكن ذكر أسماء العواطف المعبر عنها من طرف الشاعر سرعان ما تتحول من حقل دلالي إلى تعداد – وبكل بساطة – للموضوعات. إن الموضوع الرئيسي الذي ستعطيه القصيدة والمأخوذ عن الحقل الدلالي المغلوط، لايمكن إلا أن يكون ذاتيا لأن هذا الأخير لم يأت من القصيدة، ولكنه جاء من تأويل خالدة. إن الخطأ الذي وقعت فيه خالدة يساوي خطأ من أراد الكشف عن الحقل الدلالي للزمن في قصيدة جسرميرابو Le Pont Mirabeau وقام بمايلي :

تحت جسر ميرابو يسيل نهر السين
ومحبونا
عليهم أن يذكروننا
إن الفرح يأتي دائما بعد الحزن
جاء الليل وحان الوقت
ذهبت الأيام، وبقيت أنا

واكتفى هذا الناقد بعزل مصطلحات الزمن في القصيدة مثل "الوقت، الليل، اليوم إلخ" لكنه أخذ البيت قائلا إنه يساوي الشوق وقام بإضافة كلمة الشوق إلى الحقل الدلالي للزمن.

إن التعريفات التي تقدمها خالدة سعيد عند حديثها عن الموضوع Thème وعن الفرع Motif كما تسميه قريبة من تعريفات جان بيار ريشار JEAN

(١٢٣) نفسه ، ص : ٤١ .

PIERRE RICHARD فالموضوع Thème عند كل منهما حدث، وإحساس، وقيمة معنوية تأتى فى كل مراحل أفق الأثر. إن الموضوع يكون دائما مجردا ولكن الفرع ملموس؛ وهو الذى يسمح بوصف الموضوع.

وإضافة إلى هذا فإن خالدة مثل JEAN PIERRE RICHARD وهو المتأثر بالظاهراتية Phénoménologie، يولى اهتمامه بالمبدع والناقد بدراسته للموضوعات إنما يعرى المشروع الأصلى للشاعر الخالق ورؤيته للعالم، وموقفه الأنطولوجى المتضمن للمشروع الأدبى والذى يقوم ببناء الأثر. ففى دراستها لقصيدة الغريب تستخرج خالدة موضوع الزمن والذى لاحظت دوره السلبى فى القصيدة (١٢٤) . إن هذا الزمن السلبى هو السبب فى الالتفات نحو الماضى والذى هو علامة يأس كانت فى الأصل لدى الشاعر، وهذا الزمن ناجم كذلك عن ظرف تاريخى طبيعته الهزائم، والقمع، والإحباط. والشاعر هنا فى نظرها إنما يلتقى مع خصائص الرومانسية الغربية. إن تأويلية Her-meneutique خالدة لاتقتصر على البحث عن المشروع الأصلى للشاعر وإنما تبحث كذلك فى ظرفه التاريخى وانتمائه الأدبي.

والمبدأ الخامس هو الدخول فى اتصال مع العالم الداخلى للشاعر ويضئ هذا الجانب ما ، ببق: يعنى مشروعه الوجودى .

ففى دراستها لقصيدة "النهر والموت" لبدر شاكر السياب سوف تقوم باستعمال نفس المنهج التحليلى، ولكن بطريقة جد منظمة وأكثر عمقا. والقراءة الفطنة إنما تسمح لها بالكشف عن المصطلحات التى تتردد وتقيم لها حقولا دلالية: الحقل الدلالى للإنسان والحقل الدلالى للطبيعة، الذى يحتوى على الماء. ففى هذه الدراسة – عكس تلك التى سبقتها– قد انصب اهتمامها على كلمات القصيدة وليس على معانى أبياتها. وقد اعترفت أن بعض الكلمات التى تنتمى إلى أحد الحقول الدلالية قد تنتمى فى الوقت

---

(١٢٤) نفسه ، ص : ٤٧ .

نفسه إلى حقل آخر [١٢٥]، كغرق في عبارة غَرِقْتُ ومن ثم تمضى فى وضع روابط الحقول اللغوية Connecteurs D'isotopies (إن الحقل اللغوى لهو حقل لغوى مترابط Isotopie lexicale، والحقل اللغوى لكونه شبكة من العلامات يرتبط بعضها ببعض داخل نص بواسطة انتمائها إلى مجموعة نصية (صوتية، مرفولوجية أو لغوية) [١٢٦]. إذا كانت خالدة لم تستعمل هذا المصطلح الفنى فإن مقاربتها تطابق معناه. وسوف تقوم بإعداد نسب دقيقة انطلاقا من تكرار الكلمات (كما هو واضح فى الجدول الآتى) حيث تستنتج تفوق موضوع على آخر حسب أجزاء القصيدة.

المقطع الأول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
(١ – ١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
المقطع الثانى (١١ – ٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
المقطع الثالث (٣٥ – ٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
المقطع الأخير البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

(١٢٥) نفسه ، ص : ١٤٣ .

(١٢٦) نفسه ص : ١٤٣ .

إن هذا التناوب للموضوع الرئيسي، النهر فى الجزء الأول والإنسان فى الجزء الثانى هو السبب فى ذلك الشئ الذى تسميه التوازى بين المحورين (والذى لم تشرحه) [127] ان التوازى هو الذى يسمح بإبراز موضوعات القصيدة، وكذلك فإن وسائل الربط هى علامة علاقات التداخل بين المحورين وهى لاتقوم بشرحه كذلك. وسوف تقوم بدراسة الأفعال داخل القصيدة الشعرية مركزة على دينامية البنية. ومن أجل ذلك سوف ترجع لتأخذ من جديد التوازى بين محور النهر، ومحور الإنسان لتقيم جدولا خانته الأولى تضم الأفكار التى تعبر عنها الأبيات من ١ حتى ٣٤ المتعلقة بحالة الإنسان حول النهر؛ الكونى يحتضن الإنساني، والخانة الثانية تضم الأفكار المتعلقة بالإنسان الذى يشتمل الكون؛ حيث الوعي، الولادة الجديدة وتقابلها الأبيات من ٣٥ حتى نهاية القصيدة. وهذا هو الجدول الذى يبين علاقة التوازى بين محورى النهر والإنسان.

الإنسان متمحور حول النهر (الكونى يحتضن الإنسان) .	الإنســان الذى يتـبطن الكونى (الوعي والولادة الجديدة) .
١ – حركة كونية آلية يقابلها (الأبيات (١ – ٥)	١ – زمن بليد آلى (عشرون قد مضين كالدهور..)
٢ – ولادة الصوت الإنسانى الذى يكسر آلية الحركة (تقابلها الأبيات ٦ – ١٠)	٢ – ولادة القلق الذى يكسر بلادة الزمن (٣٧ – ٣٨)
٣ – الخضوع للقوى الكونية وتقديم النذور ، (١١ – ١٤) يقابله .	٣ – الوعى (٣٩ – ٤٠)
٤ – انطباعات الطفولة فى مرآة النهر (١٥ – ٢٢) يقابلها .	٤ – الضمير مرآة العالم (أصداء فى العروق ٤١ – ٤٣) .
٥ – تساؤلات عبثية (٢٢ – ٢٦) يقابلها.	٥ – شوق إلى الفعل (٤٥ – ٤٨)
٦ – الحلم المصحح للواقع يقابله (٢٧ – ٣١)	٦ – الفعل الأكبر الفداء (٤٩ – ٥٠)
٧ – دخول باب الموت عبر النهر (٣٢ – ٣٤ يقابله) .	٧ – بعث الحياة (٥١)

(١٢٧) نفسه ، ص : ١٥٩ .

وفي الجزء الثاني من القصيدة أصبح النهر هو الكون على سبيل المجاز المرسل ولهذا كان كلامها عن الكون L'univers. إن هذا الجدول يظهر أن التوازي يتماهى مع التداخل كما يظهر أيضا اتحاد الإنسان والكون بدل انفصالهما.

لقد شذبت في هذه الدراسة مقاربتها البنيوية، ولكنها بقيت مع ذلك دوما مرتبطة بالبحث عن معنى الأثر من خلال بحثها عن الموضوعات. إذ تقوم بشرح الموضوع من المنظور النفسي تاركة ربط الموضوع بالموقع الأنطولوجي Ontologique. وسنعود لاحقا إلى هذه المقاربة.

٣- التوازي عند ياكسون وخالدة سعيد.

ماهي المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوي عند توظيفه على الشعر؟ إن مفهوم التوازي هو أهم هذه المفاهيم، وقد عبر عن ذلك ياكسون عند ما عرفه بأنه الطابع المميز للشعر قائلا:

"إن القافية ليست إلا حالة خاصة مضغوطة لمعضلة أعم ويمكننا أن نقول إن الشكل الأساسي للشعر هو التوازي" (١٢٨).

ففي التوازي النحوي (١٢٩) يقوم ياكسون بتحليل ألسني، وصوتي وتركيبي لأغنية شعرية روسية.

أما في فرنسا فيمكن اعتبار نكولاس روفي NICOLAS RUWET منتميا إلى نفس الاتجاه في التحليل. فمن خلال دراسته لمقطع من قصيدة لبودلير BAUDELAIRE عنوانه – وهو الشطر الأول منه أيضا– " أهديك هذه الأبيات"(١٣٠).

---

(128) JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique généale, Paris* Les Editions de Minuit, 1963, P. 235.

(١٢٩) المقال يعود إلى سنة ١٩٦٦ وقد نشر في كتاب *questions de poétique*, Seuill, coll. Poétique 1973 .

(130) RUWET (N'colas), Je te donne ces vers.., *Langage, musique poésue, Seuil, coll. Poétique*, 1972, P. 233 .

يمكن أن نتبين الفروق بين ياكوبسون وبين خالدة سعيد عند استعمالهما لمفهوم التوازي. إن نكولاس روفى RUWET فى مقاربته بنيوي، وهو يقوم بتحليل نظام القوافي، والتوازى التركيبى (ويقوم بإعداد جدول)، بالطريقة التى تظهر فيها الاستعارات والتشابيه على شكل تواز داخلى ، وأدوار الشخوص النحوية. إن تحليله يقوم على وصف الطريقة التى تنتظم بها القصيدة؛ فهو لايتعرض أبدا لمعنى الأثر.

فقد لاحظ مثلا أن أحد المتغيرات فى البيت الثالث حيث استعمل بودلير كلمة يوم Jour بدل المساء Soir؛ لضرورة القافية الداخلية لكى ينسجم النبر مع الأبيات الأولى. وعلى العكس من هذا قامت خالدة سعيد بإعداد تواز موضوعاتى تتولد من خلاله معانى القصيدة. وإذا كانت وسيلة البرهنة الرئيسية هى نفسها لدى كل منهما– فإن المفهوم البنيوى للتوازي– واستخدامه مختلف تماما. وهذا الفارق يمكن تعليله بطريقتين.

أولاهما تكمن فى الدور المسند للشاعر والناقد من وجهة نظر خالدة سعيد؛ فعلى الناقد فك رموز الأثر، لأن الشاعر راء (وسوف نأتى على هذه النقطة لاحقا).

والثانية – خلافا لروفى RUWET وياكبسون ولفى شتراوس الذين لم يدرسوا سوى قصائد لبودلير ولويز لابى LOUISE LABBE قامت خالدة سعيد بدراسة القصيدة الحرة التى لاتلتزم بالقافية ولا نظام الأشطر الأمر الذى يصعب معه استنباط توازى تركيبى أو صوتى مما أفضى إلى التناقض حيث تدرس القصيدة الحرة كما لو كانت نصا نثريا. وفى هذا الاتجاه تبقى فى خط ياكسون الذى يرى : " أن التوازى ليس خاصية للغة الشعرية "(١٣١) .

إلا أنه يقوم بتمييز الشعر الذى يكون البيت فيه ذا وحدة تركيبية وقائما على التوازى الدلالى والمعنوى وبين النثر الذى تكون فيه: "الوحدات المعنوية على اختلاف طاقاتها (الإيحائية) فى التى تنظم فى المستوى الأول البنى المتوازية"(١٣٢). وهكذا

---

(131) JAKOBSON (Roman), *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, P. 105 .

(١٣٢) نفسه ، ص : ١٠٦

تكون خالدة سعيد قد عرفت كيف تكيف هذا المفهوم مع مقاربتها النقدية، وكذلك مع خواص الشعر الذى تدرسه. ولكن ياكوسبون يرى أن هذا التكييف يجعل الشعر والنثر سواء. وهذه الملاحظة تسمح لنا بالعودة إلى التعريف الذى قدمناه من قبل للشعر وذلك فى الجزء الثانى المتعلق بالمرحلة الأولى لخالدة سعيد. إن هذا التعريف لايزال صحيحا فى المرحلة الثانية من نقدها والذى ترى فيه أن الشعر يشكل "وحدة عضوية" وهى بذلك التعريف إنما تسعى إلى البرهنة على أن الشعر الجديد لم يعد موجودا ولم يعد يصلح كذلك ليتناسب مع النص النثرى أكثر من الشعر الجديد. و الواقع أن الطريقة الموضوعية الوحيدة التى بواسطتها يمكن القطع أن الشعراء الجدد يكتبون حقا شعرا إنما هى رسم بالكلمات؛ الطبوغرافيا .

٤- بعض الإعارات من جماعة تل كل TEL QUEL

إن البنيوية فى مقاربة خالدة سعيد تنفرد بكونها تستعير بعض المفاهيم من جماعة تل كل TEL QUEL، وذلك عندما تطالب *بالقراءة الدينامية* [١٣٣] *التى تنير النص* وتعمق القراءات السابقة، والمصطلحان "*القراءة*"، و"الدينامية" يستحقان فى نظرنا التوضيح.

إن خالدة سعيد لاتقدم تعريفا لمفهوم الدينامية، ولكننا يمكن أن نستنتج من خلال استخدامها له أنه مرادف لمفهوم البنية.

إن القراءة الدينامية هى التى تتطلب نشاطا من طرف القارئ لإعادة بناء حركة القصيدة. إن مفهوم القراءة مهم كذلك، لأنه جديد على النقد العربي، وباستخدام خالدة سعيد له إنما تعتمد شروط جماعة **تل كل** المطالبة بقراءة جديدة وقارئ جديد.

وهذا التوجه جعل زعماء حركة تل كل يرفضون مفاهيم مثل الكاتب والأثر مفضلين عليها راسم النص، "Scripteur" والنص. الواقع أن الإبداع فى نظرهم هو

---

(١٣٣) سعيد (خالدة) حركية الإبداع ، ص : ٥٦ .

إنتاج، كما هو عمل ناجم عن العلاقات الاجتماعية، والقارئ من وجهة نظرهم يمكن أن يشارك في عملية الانتاج هذه. وقد اشترط ركاردو RICARDOU لذلك أن يكتسب "أمية ثانية"(١٣٤). وانطلاقا من هنا يرى بودري BAUDRY إنه إذا كانت القراءة إنتاج، فإنه يمكن أن يسمح للقارئ بالولوج إلى ميكانزمات الإنتاج.

"إن هذه القراءة، بعيدا من أن تكون وسيلة صون للقارئ من هاجس الكتابة، تضعه في موقع يمارس من خلاله القراءة والكتابة، لنفسه كما تقوده كذلك إلى التماسك ليس كحائز ولا مالك وإنما كتأثير لنص"(١٣٥).

ولهذا السبب جاءت رغبة خالدة سعيد في قارئ نشط وهي بذلك تلتحق بأطروحات تل كل وتتكلم عن راسم النص "Script". (١٣٦) وتستخدمه بلفظته الفرنسية في سياق نصها لتعني به الكاتب. ولكن تأملاتها تأخذ ثقلا أكبر لأنها بثت في ثقافة كان الطابع الشفهي للشعر فيها مهما: فهو يحفظ ويسمع كالموسيقى، ولكنه لايقرأ مادام ينعم بالحياة. وهكذا تكون قد قلبت هذه المؤانسة لتطلب من القارئ قراءة الشعر بطريقة دينامية. إن مفهوم القارئ يستوعب في الحقيقة مجموع الأشخاص الذين يقرؤون: النقاد أي الجمهور المستهلك للشعر.

إن هذه القراءة الدينامية لايمكن عزلها عن مفهوم النص. إنهي بالفعل تفرضها بنية القصيدة؛ كما قالت خالدة أثناء تناولها لقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي":

"فهي شبكية الاتجاهات لأن محاور متعددة تتقاطع فيها"(١٣٧) وعند ما قامت خالدة سعيد بربط مفهوم القصيدة بالنسيج Tissuفإنها بذلك قد أخذت بالمعادلة التي وضعها بارت BARTHES في كتابه س/ز. S/Z بين النص والنسيج والضفيرة والذي يقدم له التعريف التالي :

---

(134) RICARDOU (Jean), *problémes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll Tel Quel, 1967, P. 20 .

(135) BAUDRY (Jean-Louis), "Ecriture, fiction, idéologie" *Théorie d'ensemble*, Seuil, coll. Tel" Quel, P. 147.

(١٣٦) سعيد (خالدة) حركية الإبداع ، ص : ٩٠ .

(١٣٧) نفسه ، ص : ١٠٢ .

"إن النص فى الفترة التى فيها ينبنى إنما يشابه تخريمة القماش على شكل أسنان تتولد أمامنا تحت أصابع الخياطة: كلما بُدِئَ فى فقرة منه تم انتظار الفقرة الأخرى ليعاد الخيط من جديد إلى الطبل"(١٣٨) .

إن استعارة التخريمة التى نسجت تعبر عن نفس الفكرة التى تقول بها خالدة سعيد. ومن المؤكد أن، **س/ز** قد نشر فى نفس السنة التى نشرت فيها دراسة خالدة سعيد حول "هذا هو اسمي"، ولكن بارت قد شرح فى الصفحة الأولى من كتابه **S/Z** أن هذا الكتاب هو الناتج من محاضرات ألقيت سنة ١٩٦٨ حتى ١٩٦٩ فى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا أى نفس السنة التى تلقت فيها خالدة سعيد محاضراته فى هذه المدرسة.

إن هذا المثال يظهر نوع التأثيرات التى أثرت على خالدة سعيد: ويعنى ببساطة نقطة خاصة من برهنة (مثل مفهوم النص فى المقاربة النقدية لـ **S/Z**) التى ضمنتها محاولتها النقدية. إن هذه المحاولة تطرح حتما بعض الاختلاف المعنوى عند استخدام هذه المفاهيم: فمفهوم النص عند بارت كان نابعا من التحليل البنيوى لقصة قصيرة لبالزاك **BALZAC**، أُنْجِزَتْ من خلال خمس سنن، وهذه السنن تشكل شبكة من خلالها تمر بنية النص. إن استخراج هذه السنن عند قراءة القصة يجلى بنيتها، ضفيرتها، نسيجها: فهى إذن نص. ولكن خالدة ترى أن نسيج النص متشكل من تقاطع معانيه وبشكل أدق فإنها تقوم بوضع المحاور الكبرى الموضوعاتية للقصيدة فى تكافؤ: لنرى فيه "كيف -يتقاطع خط (الوطن - الدم - الموت - الانبعاث) مع خط الحب والموت - والولادة"(١٣٩) .

بعد استعمالها لمفهومات **راسم النص Script**، والنص، والقراءة، قامت خالدة سعيد باستخدام كلمة **ثورة**. إن السياق الذى استخدمت فيه كلمة ثورة يختلف كذلك

---

(138) BARTHES (Roland), S/Z, Paris, Seuil, 1970 coll . Points P. 166

(١٣٩) سعيد (خالدة) حركية **الإبداع** ، ص : ١٠٠ .

عن السياقات الذى كانت تستخدم فيها. والحق أن مفهوم الثورة قد استعمل كثيرا فى التقليد العربي. والطابع الثورى للقصيدة عرف منذ قيام ثورات للتحرر من الاستعمار، وبعد الاستقلال كانت هذه الثورة من أجل التحرر الاجتماعى والسياسي. وفى التقليد الفرنسى كان الأدب والثورة مقترنين وذلك منذ عصر الأنوار حتى السرياليين. ولكن معنى الثورة هنا مختلف: فهو غير نابع من الموضوعات ولكن من الشكل الجديد للشعر، من نسيجه؛ فالشعر الجديد هنا ثورة لأنه قَلَّبَ القواعد المتواضع عليها للقراءة وللكتابة، ولأنه هو يغير العلاقة بين الواقع والشعر من خلال تحويل البنى التركيبية ينير العلاقة بين الإنسان والمجتمع وحتى مع هذا الواقع تقول خالدة سعيد: "القصيدة إعلان ثورة وتحد؛ هى ثورة على كل سكون وتقليد"(١٤٠) .

وإذا كانت هذه الإرادة الثورية لا تمر حتما بقوالب شعرية عتيقة، ولكن بتكسير هذه القوالب، فإن فعل الثورة أكثر أهمية لأنه يعنى القطيعة مع العالم القديم، ومع التوازن الذى رتب فى هذا العالم بين الحقيقة والبنية الشعرية التى تقابلها: "رسالة الشعر العظيم ثورية دوما لأن هذا الشعر هو أبدا هدم أو بناء لعالم جديد"(١٤١). وهى فى ذلك توافق مايراه فليب سولارس PHILIPPE SOLLERS فهو يؤكد فى مقال له عنوانه "الكتابة والثورة" أن الكتابة والثورة يشكلان قضية مشتركة (١٤٢) .

وهو يجعل البعد الثورى للنص متعلقا "بسمكه وعمقه النصى المكثف"(١٤٣) . والحقيقة أن سولارس، ينطلق من موقف ماركسى فى معجمه المصطلحي، وهو بذلك يجعل ثورة الفعل تتعلق بالدال وليس بالمدلول.

وهنا ايضا تقترب خالدة من فكر جماعة **تل كل** .

وفى السنة الموالية وبعد ما طورت أطروحاتها حول علاقة الشعر بالثورة، ستقوم بإعادة صياغة تلك الأفكار من خلال دراسة نشرت بمناسبة ظهور المؤلفات الكاملة لبدر شاكر السياب. وكان عنوان هذه الدراسة "الحركة والدائرة" سنة ١٩٧١ وهى فى

---

(١٤٠) نفسه ، ص ٩٠ .

(١٤١) نفسه ، ص : ١٢٧ .

(142) SOLLERS (Philippe) "Ecriture et révolution" . *Théorie d'ensemble*,P. 79 .

(١٤٣) نفسه ، ص : ٧٩ .

مذا إنما تتبنى نظريات أدونيس: "الرؤية والحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع تـهـر وهو كـذلك تصحيح سلبى لهذا الواقع الفاسد وما الثورة إلا صورته الإيجابية"[١٤٤] . وهي تجسد هذه الأطروحة من خلال استخدامها لشعار من شعارات الطلاب الفرنسيين في ثورتهم عام ١٩٦٨: "انسوا كل ما عرفتم وابدأوا بالحلم"[١٤٥].

ويمكن أن تظهر أطروحات خالدة سعيد هذه على تناقض مع أطروحتها السابقة: فهذا التقديم لشاعر متصوف كما تصفه خالدة سعيد "صوفية أدونيس"[١٤٦] رائى Vi-sonnaire [١٤٧] متناقض مع مفهوم Scripteur، ومع ذلك فإن التجربة الشعرية التى مر بها الشاعر لعمقها لا يمكن فهمها إلا إذا تمت القطيعة مع البنى التقليدية، واستخدمت المقترحات التى قدمها مفهوم النص الذى حُدِّدَ من قبل. وهكذا تجد التوفيقية التى اعتمدتها خالدة سعيد معناها: لقد أخذت ما لها خلال لقاءاتها الثقافية، وطوعته لمنطقها النقدى الخاص.

إن هذا التصور للشاعر الرائى وهو تصور رومنسي، نجده عند هيجو HUGO، ولدى رمبوRIMBAUD، إن هذا التصور يعتبر محاولة رومانسى من لدن الشعراء منهجا فى حد ذاته؛ فقد قال رمبو ذلك فى رسالة مؤرخة بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١: "إن الشاعر يجعل من نفسه رائيا، وذلك بإحداث تشويش طويل وضخم ومعقلن للحواس كلها"[١٤٨]. وعند ما يستنفد الشاعر ما لديه من سموم يمكن فى هذه الحالة أن يصل إلى المجهول ويترجم رؤاه بلغة سحرية جديدة. إن الرائي، فى حالة أدونيس كارمبو RIMBAUD هو الذى يتجه إلى ما بعد الإنساني. أفنستغرب بعد هذا التصور للشاعر أن تستعمل خالدة سعيد بعض مصطلحات علم النفس ! .

---

(١٤٤) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع** ، ص : ١٢٦ .

(١٤٥) نفسه ، ص : ١٢٦ .

(١٤٦) نفسه ، ص : ١٠٢ .

(١٤٧) نفسه ، ص : ٨٦ .

(148) RIMBAUD (Arthur), Oeuvres, Paris Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade 1972 P. 254 .

جـ- الأخذ عن علم النفس.

إن الشاعر عندما يرغب فى تغيير الواقع الاجتماعى بواسطة الحلم - هذا الواقع الذى يشكل ظاهرة سمو - يجعل من اللاوعي، الذى يأتى منه الحلم، محركا للثورة كما فى التيارات الفنية. وهكذا فإن الدور الثورى للشعر لا يمكن أن يكون إلا متأصلا فى اللاوعي، لأن هذا التأصل وحده هو الذى يسمح له بالقبض على اللاوعى الجماعي. وإذا كان اللاوعى الجماعى مصطلحا من مصطلحات يونغ JUNG، يونغ الذى يعتبر اللاوعى الجماعى إرثا روحيا للنوع البشري، بنيته حاضرة فى كل فرد وتظهر بواسطة وجوه، أو صور أو رموز قديمة، ومشتركة لدى البشرية جميعا. أما بالنسبة لخالدة سعيد فإن اللاوعى الجماعى يعنى التيار الإيدلوجى والذى تسميه أسطورة العصر والذى يتقاسمه أفراد مجتمع معين فى وقت معين ويقبض الشاعر الرائى عليه ويعريه [١٤٩] .

وهكذا فإن المفاهيم التى أخذت عن يونغ تبدو مبتوتة الصلة عن فكره؛ لقد استخدمتها خالدة سعيد للبرهنة على شيء آخر. ومفهوم أسطورة العصر كاف للبرهنة على ذلك:إن النماذج Archetypes فى فكر يونغ هى فى الحقيقة قديمة ومتوارثة ولا يمكن أن تنسب إلى عصر معين.

وفى دراسة عنوانها "صراع اللغة واللالغة" خصصتها خالدة لأنسى الحاج، ستقوم باستعمال مصطلحين أفريدين هما دافع الحياة ودافع الموت"[١٥٠] وستضعهما على الظاهرة اللغوية بغية شرح القصيدة التى تتراءى لها على أنها صراع بين اتجاهين اتجاه الموت؛ أى الصمت، واتجاه الحياة أى الكلام. وإذا كانت خالدة سعيد تنتقل فى هذه دراسة وتلك من يونج إلى بسهولة مع ما بين نظريتيهما من اختلاف وعدم تجانس، فذلك لأنها لاتأخذ منهما سوى المفردات، التى تقطعها عن السياق الذى يحدد المفهوم الذى أخذته عندهما. أضف إلى ذلك أنها تحيل إلى بواسطة ريكور RI-COEUR الذى تذكره بدون أن تعين عنوان [١٥١]كتابه **صراع التأويلات** الذى تحيل إليه

---

(١٤٩) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع** ، ص : ١٢٧ .

(١٥٠) نفسه ،ص : ٧٦ .

(١٥١) نفسه ، ص : ٧٦ .

والذى خصص منه جزء لتأويل افرويد. وكذلك فإنها تعود بعد قراءتها لريكور RI-COEUR فتشرح معنى السمو: "ينشط الدافع الجنسي حيثما كان دافع الموت ناشطا"(١٥٢). ويمكن التقدم بفكرة مفادها أنها قد قرأت افرويد FREUD من خلال ريكور RICOEUR الذى لايمكن إلا أن يجتذبها بتفكيره وهى التى ظلت وفية للبحث عن المعنى ولها رغبة شديدة فى تفكيك النص.

وفى المرحلة الثانية من إنتاجها ستقوم خالدة سعيد بتحسين آلياتها النقدية. وإذا كان نقدها قد تأثر بالنموذج البنيوى خاصة، فإنه قد تميز بتلفيقية تتحدد فى مستويين: ففى المستوى الأول راحت تطور فكرة الشاعر الرائى وفى الوقت الذى أدخلت أفكار **تل كل** TEL QUEL إلى نقدها. ومن المعروف أن هذه الجماعة رفضت مفهوم المبدع.

ولم يمنع خالدة سعيد ميلها إلى البنيوية من استخدام مفاهيم علم النفس. إن توفيقيتها الأولى نابعة من تعدد التأثيرات، وأما الثانية فهى نابعة من الطريقة التى أدرجت بها هذه التأثيرات فى نقدها. وهكذا فإن المنهج البنيوى قد أستحضر هنا فقط من أجل خدمة منهج موضوعاتي كان قد شكل أساس مبدئها النقدي.إن جدة هذا النقد تكمن فى كون خالدة تشرح النص من خلال النص نفسه وعبر وظائف موضوعاته، التى تولد عنها معناه. وهذا هو المهم بالنسبة للناقد: فهو مفكك رموز.

ومهما قطعت خالدة سعيد شرحها من الإحالات البيبلوغرافية فإنها قد وضعت مكانة هامة لمبدع النص. إن هذا الموقف لايمكن فصله عن التيار الأدبى المتمثل فى تيار الشعر الجديد والذى واكبت تطوره وحاولت الإسهام فى فهمه. والواقع أن هذا الشعر يسعى إلى أن ينقطع عن التقليد، إلا أنه لا يمكن إلا أن يرتسم فى التاريخ، وإذن لايمكن له إلا أن يؤكد إرادة ضمير فاعل.

فى الوقت الذى يطرح فيه الشعر الجديد إشكالية الحداثة بواسطة شكل شعرى جديد يكون قد تجاوز إطار الأدب ليعبر عن تحول أشمل عرفه العالم العربي. وبناء على هذا فإن الرغبة فى شرح هذه التجربة الشعرية إلا بواسطة هذه الأشكال – وبإضفاء

---

(١٥٢) نفسه ،ص : ٧٦ .

نوع من التجريد على المبدع – سيحد من مداها، وكما قال أدونيس: "إن الحداثة ليست تحولا بسيطا فى النظام الشكلى للبيت والقافية، نظام جديد للنثر خارج كل نظم. إن الحداثة تعنى تحولا فى الرؤية العربية للإنسان والعالم، داخل التصور الشعري"(١٥٣).

وسوف تلتفت يمنى العيد هى الأخرى باتجاه البنيوية، ولأسباب أخرى ربما اتصف نقد خالدة سعيد البنيوى بالتوفيقية إلا أن سبب ذلك هو هاجسها فى وضع مبدع النص في الحسبان. إن إرادة يمنى العيد فى ربط النص بالتحولات الاجتماعية التى تشهد عليها الآثار الأدبية، هو الذى جعلها هى الأخرى تكيف البنيوية مع التحليل الاجتماعي. وفى الأخير فإنهما ترغبان فى استخدام المبادئ البنيوية من أجل إخضاعها لمنهجيهما فى مقاربة الأدب. فلنلتفت الآن إلى التحول من الماركسية الأرتوبوكسية إلى البنيوية التوفيقية لدى يمنى العيد.

(153) ADONIS : *iintroduction á la poétique arabe,* traduit de l'arabe par Bessam Tahhan et Ane Wade Mikowski, Editions Sindbad 1985, P. 124 .

الفصل السادس

يمنى العيد من الماركسية إلى البنيوية

تنتمي يمنى العيد إلى جماعة المثقفين الذين أرادوا تجديد الماركسية انطلاقا من العلوم الإنسانية التي اعتبروها تجديدا للفكر اليسارى والتي ما فتئت تنمو وتتطور في الغرب. ولم تكن يمنى العيد إلا لتنجذب إلى حركة فكرية تجعل من السيرِ الداخلي للنص الأدبى مركز اهتمامها وبحثها؛ ويمنى العيد هي التي حاولت مقاربة الخصوصية الأدبية للنص من خلال منهج القول".Modalité du dire".

وسنحاول أن نوضح أن هذه الناقدة تناولت البنيوية انطلاقا من مواقفها الماركسية، ولنا أن نتساءل عن النتائج التي سيثمر عنها التقاء فكرين قد يختلفان إلى حد التناقض.

ظهر الانزلاق من رؤية ماركسية محضة إلى التحليل اللإنتقائي "eclèctique" للخطاب الأدبي عند يمنى العيد في محاضرتها التي ألقيت ببيروت في إطار ندوة حول الثقافة الوطنية اللبنانية، وكان عنوان المحاضرة: "النقد الأدبى في الثقافة الوطنية وقد نشرت أعمال الندوة سنة ١٩٧٩ تحت عنوان: **الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة** (١٥٤).

إن يمنى العيد تريد أن تبرز بنية النص لتوضح بواسطتها العلاقة فيما بينها وبين الثقافة المسيطرة، فالمبدأ الأساسي الذي ستطوره في باقي دراساتها النقدية هو وجود علاقة بين التعبير الأدبى والظرفية الاجتماعية؛ وهي الفكرة التي كان BAKHTINE قد

---

(١٥٤) العيد (يمنى) "النقد الأدبى في الثقافة الوطنية" في **الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة** بيروت دار الطليعة ، مارس ١٩٧٩ .

صاغها فى كتابه الماركسية وفلسفة اللغة: "إن الكلمة، كما نعلم، تعكس بصورة دقيقة انزلاقات الوجود الاجتماعى التى يصعب إدراكها"(١٥٥) .

فالظروف الاقتصادية، بالنسبة له هى التى تحدد أشكال التعبير الدلالى Sémiotique"."

أ- تصور جديد للنقد.

تضع يمنى العيد قواعد نقد جديد، بعدما رفضت المناهج النقدية السابقة، وبما أنها تتموقع فى امتدادها، فلا بد من ذكر هذه المناهج.

ترفض يمنى العيد أن تعتبر النقد كنتاج أدبى مواز للنص الأدبى الذى يشكل موضوعه والذى لايمكن إلا أن يكون بعده فى الرتبة. كما لايمكن للنقد أن يكون مجرد شرح بسيط للنص، ولا مجرد بحث عن ذات المؤلف المبدِعة.

كل هذه المفاهيم ليست فى نظر يمنى العيد أكثر من وجهات نظر أو ردود فعل تلجأ إلى وسائل خارجة عن الأدب. وللإشارة، فيمنى العيد تستعمل عبارات ما ركسية لرفض هذه المناهج: "هذه النظرات وغيرها لا تخلو من صياغة عملية النقد فى شكل آراء وانطباعات تتوجه إلى النص من خارجه متمادية بذلك فى تغريب الأثر الأدبي، وواقعة تحت وطأة البنية الثقافية ذاتها التى تحكم النص"(١٥٦).

فى هذه الحالات، نجد أن النص النقدى لايفيد النص الأدبي، بل يجمده، جاعلا منه تجسيدا لا أقل ولا أكثر لمبادئ غير أدبية ومع ذلك، يمكن الرد على يمنى العيد بأن طريقتها فى استعمال الماركسية هى إلى حد كبير تطبيق مبادئ على النص خارجة عنه، لأن هدف هذه الفلسفة هو أولا تحليل الظواهر الاجتماعية.

---

(155) BAKHTINE (Mikhail) *Le marxisme et la philosophie* du langage, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, P. 43 .

لقد قامت يمنى العيد ومحمد البكرى بترجمة هذا الكتاب وصدر عام ١٩٨٦ عن دار توبقال بالمغرب تحت عنوان الماركسية وفلسفة اللغة .

(١٥٦) العيد (يمنى) "النقد الأدبى فى الثقافة الوطنية" فى الثقافة الوطنية على خط المواجهة ، ص : ٢٥٨ .

وعلينا إذن أن نرى ما إذا كانت الناقدة فى هذه المرحلة الثانية قد تحولت عن هذا المنهج، بالإضافة إلى أنها تقول فى مقدمة كتابها: فى معرفة النص: "أن يصير النقد علما يستفيد من البحث من النشاط الفكري، ومن انجازاته فى كل الميادين التى تعينه فى عمله على النص"[(١٥٧)] .

فهى تتجه إذن نحو هذه العناصر الخارجية بالنسبة للأدب. إلا أنها تدعو إلى نقد علمى يتناول مقاربة النص الأدبى كبنية يجب إبرازها، وهذا هو الجديد بالنسبة للنقاد السابقين.

١- تعريف النقد كممارسة

فى هذه الطريقة يَكْمُنُ التحليل البنيوى للنص. هذه الأفكار وخاصة العلاقة بين البنية الاجتماعية وبنية نص أدبى تناولتها يمنى العيد فى الجزءين الأول والثانى من كتابها فى **معرفة النص** [(١٥٨)] . وفى فصل من **فى القول الشعرى** [(١٥٩)]. ورغم أن هذين الكتابين يتميزان بتقديم المنهج البنيوي، إلا أنهما يختلفان فى بعض النقاط، بسبب وجود مقالات فى القول الشعرى يرجع تاريخها إلى ما أسميناه مرحلة الماركسية عند يمنى العيد.

لاتذكر مقدمة كتابها **فى معرفة النص** محتوى هذا الكتاب، كما هى العادة، لكنها تقترح تعريفا للنقد استطاعت يمنى العيد أن تبلوره من خلال قراءاتها الجديدة، وقد لاحظنا من قبل أن مكانة النظرية أهم من تلك التى تولى للتطبيق وأن نتائج التطبيق بعيدة من النظريات، وتبدأ يمنى العيد **فى معرفة النص** بتعريف مفهوم التطبيق الأدبى الذى تفصله عن مصطلح "ممارسة".

إذا كانت النظرية عمليا سابقة على التطبيق الآلى على النصوص، فالممارسة على النقيض من ذلك، تحاول إبراز قواعد سير النص لتجد القوانين المطبقة على نصوص أخرى. فالممارسة تمكن الناقد من البقاء فى حدود النص وإنتاج معرفة لاتكون تحصيل حاصل (تكرارية). كما تقول يمنى العيد: "الممارسة نشاط لاتتكرر بل ينتج. نشاط يتحدد بموضوعه ويتمايز فى حقله الخاص"[(١٦٠)] . إن الممارسة مستقلة عن النظرية وعن التطبيق كذلك، فهى نشاط مستقل منتج للمعنى.

---

(١٥٧) العيد (يمنى) **فى معرفة النص** بيروت دار الآفاق الجديدة الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٠ .

(١٥٨) الذى سبق أن ورد ذكره .

(١٥٩) العيد (يمنى) **فى القول الشعرى** الدار البيضاء دار توبقال ١٩٨٦ .

(١٦٠) العيد (يمنى) **فى معرفة النص** ، ص : ١٦ .

٢) الممارسة والتأويل

تكمن أهمية هذا المفهوم في كونه يشير *إلى* حرص جديد *لدى* يمني العيد: أي اعتبار النص في نظامه الداخلي "**Mécanisme interne**" وصياغة نقده إنطلاقا من قوانين سيره.

لكن يتضح أن الشعرية كما تعرفها يمني العيد لاتنفصل عن التأويل، لأنها إن أرادت إيجاد قوانين السير هذه، فهي تريد كذلك إيجاد المعنى.

فيمنى العيد تقع إذن في موقف المتوسط الذى يذكره **TODOROV**: "إن التأويل يسبق ويتبع الشعرية في نفس الوقت: فمفاهيم الشعرية تتبلور حسب ضرورات التحليل الملموس الذي، لايستطيع بدوره، أن يتقدم إلا باستعمال الأدوات التي بلورتها النظرية [...]إن كتاب النقد كثيرا ما يكون عملية ذهاب وإياب دائم بين الشعرية والتأويل"(١٦١).

ترى يمنى العيد أن النشاط البنيوى (طريقة) قد يمكنها من الوصول إلى معنى النص. والمعروف أن البنيوية ترى أن كنه الأدب يكْمُن في نظام يسمح بفهم كيف يمكن وجود المعنى وكيف يسير لأن هناك أكثر من معنى)، إلا أن هذا التكامل بين الشعرية والتأويل الذى تطالب به يمنى العيد هو الذى قد يسمح في نظرها باستيعاب الماركسية للبنيوية. وترفض يمنى العيد اعتبار النص كظاهرة معزولة، منفصلة عن المحيط الاجتماعى الذى كتب فيه، وهو ما تسميه: الخارج أى المجتمع، اللغة، الكلام، الفرد: "اللغة مخزون الذاكرة التاريخية [...]من هذا العالم كمتخيل يأتى الكاتب إلى الكتابة"(١٦٢) .

ويغدو البحث عن المعنى عند يمنى العيد بحثا عن معنى هو في ذاته حضور المجتمع في النص، لكن، قبل تعميق هذه المسألة، علينا أن نقف عند تقديم يمنى العيد البنيوية:

---

(161) TODOROV (Tzvetan) *Qu'est - ce que le structuralisme?* Paris, Seuil, 1968, coll. points, P. 21 ,22 .

(١٦٢) العيد (يمنى) **في معرفة النص** ، ص : ١٣ .

ب- تقديم ونقد يمنى العيد للرؤية البنيوية:

قبل الدخول في تحليلات يمنى العيد علينا أن نوضح معاني العبارات التي تستخدمها والتي قد لاتكون بالضرورة مطابقة لما في القواميس المزدوجة ولا *للعبارات التي جرت بها العادة*، فهذه الألفاظ لاتأخذ معناها إلا في *النظام الفكرى الذي* يحكمها:

قول	**Discours**
خطاب	**Discours**
تركيب	**Syntaxe**
المتخيل	**Fiction**
الشعرية	**Poétique**
الأدبية	**Littérarité**

كل هذه المفاهيم وغيرها- مما سنوضح في موضعها- استخدمتها يمنى العيد في دراساتها حول الأدب بصورة عامة لوصف النصوص الأدبية.

١- التقديم:

تبدأ يمنى العيد بتقديم اللسانيات عند **SAUSSURE** حيث تعرف العلامة **Signe** والدال **Signifiant** والمدلول، **Signifier** التزامن **Synchronie** والتعاقب **diaehronie**** والنظام **Système**، غايتها الأساسية هنا هي الوصول إلى معرفة النص عن طريق هذه الأدوات المستمدة من اللسانيات، وتحذر من استخدامها خارج الوسط الثقافي الذي أنتجها، حيث: يلزم الحذر والتبصر.

ولتفادى خطر "التشويه"، يجب ملاءمة هذه الأدوات مع واقع النصوص العربية.

وتذكر الرمز لتعرف بشكل أفضل طبيعة العلامة اللغوية: وهكذا تقابل علاقة الدلالة التي تؤسس العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة بعلاقة التمثيل التي هي أساس

العلاقة بين الدال والمرجع **Référent** فى الرمز. وينشأ المعنى من علاقة الوحدات اللغوية فيما بينها أكثر مما ينشأ من العلاقة مع الواقع غير اللغوي. ونشير هنا إلى أن كلمة "نص" عند يمنى العيد ينطبق على الرواية والقصة والشعر ولايختلف عن الخطاب. والنقد البنيوى فى نظرها يكمن فى إبراز بنية النص المكونة من عدة عناصر أى من وحدات لغوية، فى صورة شعرية أو دلالة حافة [١٦٣] أو رمز أو فى "الموسيقى" التى تعنى بها الناقدة هنا "الإيقاع"[١٦٤].

باستطاعة الناقد إذن دراسة البنية محللا، أولا، البنية السطحية ثم معمقا التفكير حتى يصل إلى البنية العميقة.

وتدرس يمنى العيد العناصر التى تشكل وحدة النص فمثلا فى إحدى الصور الشعرية ستحاول، إبراز الدلالات التى يجمعها المحور الأفقى [١٦٥] وهى الدلالات المتعلقة بالجذر التركيبي، ثم الدلالات التى يجمعها المحور العمودى وهى المتعلقة بالتداعيات والايحاءات أو الإيحاءات [١٦٦].

وهذه المفاهيم تشكل أساس إبراز البنية. تقول يمنى العيد: إنها ستأخذ كلمة المعلب التى تعطى فى نظرها على المحور الأفقي، علب، التعليب، علب، والمغلف، والمخبأ، المورد... وعلى المحور الثانى العمودى ستورد كلمة التسويق، التجارة، الربح، الاستغلال الرأسمالية (فى معرفة النص، ص:٣٦) إن هذه المفاهيم هى التى ستشكل القاعدة التى ستعرى البنية. وكما قالت: "تكشف آلية الحركة بين عناصر النص نكشف الرؤية التى تحكمها وربما تمكن الباحث فى مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينها كما فعل بروب **PROPP** [١٦٦].

---

(١٦٣) إن معنى كلمة معينة فى المعجم هو المعنى الظاهر، ولكن العلاقة تأخذ قيمة خاصة فى سياق معين ذلك هو المعنى الضمنى .

(١٦٤) تكرار بعض العناصر وخاصة العناصر الصوتية .

(١٦٥) للكلام على L'axe Syntagmatique, L' axe paradigmatique تستخدم مصطلحات خاصة بها .

(١٦٦) نفسه ، ص : ٣٦ .

(١٦٧) نفسه ، ص : ٣٦ .

وهنا ينتهى تقديم المنهج البنيوى فى شكل دليل مقدم للباحثين العرب.

٢- تحليل هذه الخطوة البنيوية الأولى.

لامناص من إبداء بعض الملاحظات:

أول ما يثير الانتباه فى هذا التقديم هو بالطبع سرعته وإيجازه. ومن الغريب أن يمنى العيد تريد أن تجرى تطبيقا نقديا يقوم على البنيوية بهذا الحد الأدنى من التركيز على تعريفات معقدة حيث أن الجمهور الذى تتوجه إليه لاينتمى إلى هذا المناخ الثقافى الذى تعود إليه هذه المفاهيم. وكان من المتوقع أن تقترح الناقدة مبادئ أكثر منهجية، تمكنها من تقسيم القصة إلى مقاطع لتحديد التقائها وتحديد من يتكلم فى النص لكنها تكتفى بإعطاء بعض التعريفات المتعلقة بالمصطلحات الأكثر استعمالا فى البنيوية دون تفكير منظم يحكم وينظم هذا التقديم. ولا نلمس العلاقة بين هذه التعريفات وسير النص الداخلي، ويمنى العيد لاتوضح فى الحقيقة المنهج البنيوى كفكر متماسك، بل تتهمه بالسرعة والعمومية. إضافة إلى ذلك، فتعريف هذه المصطلحات كثيرا ما يكون تقريبيا. وهذا عائد أساسا إلى اللغة الصورية التى تستخدمها.

فهى تستعمل لغة شمسكى CHOMSKY (فى نظرية ١٩٦٥) عند ما تتكلم عن البنية العميقة والبنية السطحية. ينقسم النحو عند شمسكى CHOMSKY إلى ثلاث مكونات: المكونات التركيبية والصواتية والدلالية. ينطبق التأويل الصواتى على البنية السطحية والمكون الدلالى على البنية العميقة. ويتم تجاوز أحدهما إلى الآخر بواسطة المكون التحويلي. وهى أحد المجموعتين التى يشتمل عليها المكون التركيبي. (الثانية) هى المكون الأساسى (الذى يحتوى على قواعد إعادة الكتابة وقواعد المعجم).

أما يمنى العيد فتعكس ذلك تماما: حيث تنطلق من البنية السطحية نحو البنية العميقة، وإذا كانت الناقدة تستخدم هذه المفردات من شمسكى CHOMSKY إلا أنها لاتوضح ما تعنى بالبنيتين ولا كيفية تطبيقهما على نص عربى ومن المعلوم انه قد أخذ

على شمسكى CHOMSKY غموضه وتناقضاته فى أحيان كثيرة يقول G.MOUNIN ساخرا: "توجد دائما عنده- كما فى الانجيل- جملة لم تُذْكَرْ تقول عكس ما تُفَسَّرُ به نظريته العامة" (١٦٨) .

إن المشكلة المطروحة هنا هى أن اللغة العربية فى بنيتها لم توصف بوسائل الألسنية الغربية" .(١٦٩) .

نجد عند سيبويه مفاهيم المسند والمسند إليه، وهى مانجده فى النحو الاغريقي- اللاتنى Sujet et Prédicat وأقسام الجمل عند النحاة العرب ليست شكلية محضة، كما لاحظ ذلك إبراهيم آسى: "إن النحو يستند على البنية العميقة للقول وليس فقط على البنية الظاهرة" (١٧٠) .

إن قلة اللغويين المعاصرين تؤدى إلى نتائج سلبية فى فهم العرب لميزات بنية لغتهم. يقول جعفردك الباب "العرب بأمس الحاجة اليوم إلى الاستفادة من معطيات اللسانيات الحديثة ليتمكنوا فى ضوئها من فهم خصائص بنية العربية بشكل صحيح" (١٧١) .

وهذا يبدو صحيحا لأن الروابط مع العالم الغربى وخاصة مع أدبه المترجم إلى العربية فى القرنين الأخيرين قد أدخل فى اللغة العربية عبارات جديدة. فالمترجمون لم يكونوا دائما يتحملون عناء ملاءمة الخطاب الفرنسى أو الانجليزى إلخ مع خصوصية اللغة العربية، لأنهم يحبذون الترجمة الحرفية.

---

(168) **MOUNIN (Georges)** ***La lingusitique du X X siécle*****, Paris, PUF, 1976 . P . 222**

(١٦٩) الفهرس الفاسى (د .. عبد القادر) اللسانيات واللغة العربية الدار البيضاء دار توبقال ١٩٨٢ ، ص : ٥٣ .

(170) ASSI (Ibrahim) ***La notion de STRUCTURE profonde chez les grammairiens arabes et dans la théorie généraive*** **Thése de 3 eme cycle, Sorbonne, nouvelle, 1981. P. 139 .**

(١٧١) دك الباب (جعفر) مدخل إلى اللسانيات العامة والعربية الموقف الأدبى رقم ١٣٥ - ١٣٦ آب ١٩٨٢ ، ص : ٤٣ .

ويبدو فى نظرنا من الصعوبة بمكان محاولة مقاربة بنيوية للنص، متأثرة باللغويين الغربيين، دون القيام مسبقا بعمل حول اللغة العربية مماثل للذى قام به هؤلاء اللغويون حول لغتهم. ومن الصعب وجود BARTHES عربى قبل وجود سابق ل SAUSSURE عربي، وهذا مايدل على أن تعريفات يمنى العيد تفقد الصحة أحيانا، كما هو الحال بخصوص تعريف المحور الأفقى والمحور العمودى اللذين لا تفصل بينهما. رغم أن الفرق موجود: فالروابط التركيبية قائمة بين الوحدات الموجودة فى الخطاب، وهاكم المثال الذى يقدمه SAUSSURE: "إذا كان الجو جميلا، فستخرج"(١٧٢)، حيث أن كلمة "temps" لاقيمة لها إلا بواسطة العلاقة التركيبية التى تربطها بالكلامات التى سبقتها. أما المحور العمودى Paradigrue، فيسير بطريقة تجميعية: "خارج الخطاب، فإن الكلمات التى تعطى شيئا مشتركا تتجمع فى الذاكرة، وتتكون مجموعات تغلب عليها علاقات شديدة الاختلاف"(١٧٣) . وقد اختارت يمنى العيد مثالين لتوضيح الوحدة التركيبية، لكنهما يشكلان وحدة عمودية لأن الوحدة التركيبية لايمكن تعريفها إلا فى خطاب . أضف إلى ذلك أن الناقدة تخلط بين وحدتين عموديتين فى هذه الوحدة العمودية التى تعتبرها تركيبية. فكلمات علب وتعليب لها جذر مشترك، لكنها تضيف مغلف، ومخبأ وهذا ما ينهى السلسلة ليخرج العد إلى مستوى المعنى الإيحائي. لاينقص تعريفات يمنى العيد بعض التركيز والتماسك فحسب، لكن الناقدة لاتربط بين هذه المفاهيم وفائدتها فى النص، أو لا تشرح ذلك على الأقل. كل شيء فى النص علامة، والوحدة التركيبية تفيد تسلسل هذه العلامات، ومن هنا يمكننا إبراز نحو للقصة (بإبراز الوظائف مثلا). وبعد هذا التقسيم، يمكن وضع استبدال على مستوى هذه الوظائف. يعطى بارت المثال التالى فى معرض تناوله لقصة فلوبير Félicité فى مقاله "التحليل البنيوى للقصص "يقول بارت: "إن إدخال الببغاء إلى دار " FELICITE" له ارتباط بقطع التأثيث والولع بالتحف"(١٧٤)

---

(172) SAUSSURE (Ferdinand de) *Cours de Linguistique générale*, Paris, éd. Payot, 1972, P. 70.

(١٧٣) نفسه ، ص : ١٧١ .

(174) BARTHES (Roland) "Introduction á l'analyse structurale des récits" *Communications* 8, 1966 repris dans *L'analyse structurale du récit*, Seuil, collection points, 1981, P. 14 ..

في هذا المثال، يكمن الاستبدال في الاختيار الذي يجب إجراؤه بين هذه المقاطع: الحصول على البغاء: التأنيث أو عدمه، والولع بالتحف أو عدمه.

جـ- محاولة ربط النص بالمجتمع:

عند انتقادها للبنيوية، تبدأ يمنى العيد بالتساؤل حول ما إذا كان باستطاعة المثقف قبول عزل النص الذي يؤدي إليه التحليل البنيوي، وإذا كانت تأسف لكون المنهج البنيوي يعزل النص، إلا أنها ترى هذا المنهج ضروريا في مرحلة أولى. فعزل النص مؤقت إذن.

وفي مرحلة ثانية تأمل يمنى العيد ربط النص بمجاله الاجتماعي، إذ تبرز في الواقع أن النص الأدبي في عزلته: "يتكون وينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي"(١٧٥) .

١- بواسطة سوسير:

لوضع العلاقة بين النص والمجتمع، تنطلق يمنى العيد من الفرق الذي وضعه بين اللغة والكلام (Langue et Parole) وتساءلت قائلة: "اللغة كما يقول سوسير ذات طابع اجتماعي ألا يدخل هذا الاجتماعي إلى النص الذي مادته اللغة"(١٧٦) ومن هنا تتوصل إلى إدخال العنصر الإجتماعي في النص نفسه. لكنها في انطلاقها من نظرية سوسير تنتهي إلى خلط اللغة والكلام. فعند ما يقول سوسير إن اللغة فعل اجتماعي تفهمه في المعنى التاريخي، و"اجتماعي" في المعنى الذي يريد سوسير يعني أن اللغة عقد مبرم بين أفراد (عن طريق النحو، والمفردات مثلا)، وهي عقد لايمكن للفرد أن يخلقه أو يغيره لأنه قائم ودائم بشكل مسبق، " اجتماعي" تعني إذن أن اللغة خارجة على الأفراد، مما يمكنهم من التفاهم. أما الكلام، فهو فعل فردي، فقد يكون له طابع اجتماعي يعني تاريخي أي حاصل في زمن تاريخي معين. تريد يمنى العيد أن تبرر نظريتها بواسطة

---

(١٧٥) العيد (يمنى) **في معرفة النص** ، ص : ٣٨ .

(١٧٦) نفسه ، ص : ٣٨ .

الاختلاف الذى وضعه بين اللغة والكلام، لكنها تخلط بين المفهومين، بما أنها على النقيض من سوسير ترى فى النص الأدبى فعلا لغويا وليس كلاميا. بالإضافة إلى أنها تُعَرِّفُ اللغة بمميزات الكلام كما يصفه سوسير: الكلام يقع فى زمن تاريخى معين.

والسؤال الذى تطرحه يمنى العيد متناقض مع البنيوية: "النص الذى يقوله الكاتب، هل يقوله كفرد معزول أو كفرد يتكون فى موقع اجتماعى ويقول ما يقوله بلغة الجماعة"(١٧٧) . إن الفلسفة التى تشكل خلفية هذا المنهج النقدى لا ترى فى الواقع أن الفرد يتكلم: إنما الذى يتكلم اللغة نفسها وهى التى تحدد الكلام (النص إذن) وكذلك الواقع. ويفترض سؤال يمنى العيد أن بالإمكان وبفضل النص وجود الشخص الذى أنتج النص واحتمال وجود المجموعة الاجتماعية التى ينتمى إليها، بينما ترفض البنيوية هذا التطابق بين العلامات اللغوية ومنتجها. فالنص نظام من العلامات لامعنى له إلا بتناسق هذه العلامات، كما يقول بارت: "من يتكلم (فى القصة) ليس هو من يكتب (فى الحياة) ومن يكتب ليس هو من يوجد"(١٧٨) .

واجهت يمنى العيد البنيوية انطلاقا من افتراضات ماركسية وبذلك لم تستطع الانتماء إلى البنيوية، هذا ما تدل عليه تساؤلاتها، وتقول الناقدة إن التحليل البنيوى يمكن اعتباره مرحلة لاينبغى الاستهانة بها، وتحاول ربط النص بالميدان الاجتماعى بعد هذا التحليل. وبهذا تكون قد قامت بقفزة نوعية وانتقلت من البنيوية إلى النقد الاجتماعى " Sociocritique".والهدف من هذا التوفيق هو محاولة تجديد المفاهيم الأدبية الماركسية وتجاوز نظرية الانعكاس Reflet.بدل البحث عن تجليات الواقع الاجتماعى فى النص، كما فعلت فى كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان، تريد يمنى العيد أن تنطلق من بنية النص نفسها لتستخرج منها مرجع النص الاجتماعى Référent social وأدبيته فى آن واحد.

---

(١٧٧) نفسه ، ص : ٣٩ .

(178) BARTHES (Roland); *'ntrduction á l'analyse structurale des récits*, P. 26 .

٢- بواسطة باختين BAKHTINE

إن BAKHTINE يعارض سوسير مركزا على الكلام (التلفظ) الذي يؤكد طابعه الاجتماعي وليس الفردي لارتباط الكلام بظروف عملية الاتصال التي لا تنفصل عن البنى الاجتماعية. ومن هنا تجد أن لكل علامة لغوية بعدا إيديولوجيا. وتتبع يمنى العيد فكر BAKHTINE لربط اللفظة بأفقها الاجتماعي: من أجل إعطاء القيمة للموضوع "L'objet" الذي يظهر في كل مرحلة من نمو المجتمع، يجب أن يقترن بالظروف الاجتماعية والاقتصادية للجسم الاجتماعي الذي يعرض عليه.

L'objet إذن يصبح كلمة وعلامة (١٧٩) في نسق اجتماعي.

ومثل BAKHTINE تركز يمنى العيد على التركيب الذي تكمن أهميته عند BAKH-TINEفي قربه من مميزات التعبير الملموسة، والتعبير نفسه لاينفصل عن الاتصال Communictionالاجتماعي. يعارض BAKHTINE اللسانيين في زمنه (سوسير ومدرسة الذاتية الفردية) (١٨٠) حيث يريد توسيع حقل الدراسة من الجملة (التي لاسياق لها) إلى التعبير الكامل (فقرة على الأقل). ويكون إنتاج هذا التعبير الكامل يندرج في سياق اجتماعي لأن المتحدث كائن اجتماعي يوجه كلامه إلى كائن اجتماعي آخر. وسيهتم BAKHTINE بمشكل تركيبي خاص: هو مسألة الخطابات المباشر وغير المباشر وغير المباشر الحر. وسيوضح كيف أن إدراج خطابات مختلفة لمتكلم آخر في السرد تعكس التوجهات الاجتماعية للتفاعل اللغوي (الخطابي) في فترة معينة وعند تجمع اجتماعي محدد. ترى يمنى العيد أن التركيب اصطلاحا هو تنظيم نحوي للأشياء المادية. فليس للكلمة إذن إلا وجود اجتماعي. التركيب هو جعل الكلمة في إطار الاتصال. وحسب قولها فإن: ".التركيب هو موضوع تداولي تخاطبي (شفهي أو كتابي بين الناس)"(١٨١) . وهذا بالضبط ما يقوله :BAKHTINE إن السياق الخاص الذي

---

(١٧٩) بالنسبة لباختين فإن الكملة هي العلامة الأكثر صفاء " ، الحقيقة الكاملة للكلمة لتمتصها وظيفتها كعلامة " باختين الماركسية وفلسفة اللغة النص الفرنسي ، ص : ٣١ " والعلامة المحايدة لا تنتمي إلى فضاء خاص من الخلق الإديولوجي .

(١٨٠) فوسلار VOSSLER وتلامذته .

(١٨١) العيد (يمنى) في معرفة النص ، ص : ٧٠ .

يحدثه التعبير هو الحوارية التى تدل عليها دراسة خطابات الآخر. يقول BAKHTINE فى كتابه **المركسية وفلسفة اللغة**: "التعبير هو حاصل التفاعل بين فردين منظمين اجتماعيا، وحتى فى غياب مستمع حقيقي، يمكن إبداله بممثل متوسط للفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها المتكلم"[(١٨٢)] .

إلا أنه إذا كانت أمثلة الخطاب تدل، حسب BAKHTINE على أن التركيب قابل للتطور، فإن يمنى العيد ترى أنه ثابت (لايتغير)؛ فالتعبير Enonciation الذى يكوّن أساس التركيب هو وحده القابل للتطور، فهو يتغير ويحتوى على أثر الحركات الإيديولوجية.

ولهذا الفرق أهميته: إذا كانت اللغة تتغير فى نظر BAKHTINE، فهى ليست كذلك عند يمنى العيد لأن "التركيب مفهوم ثابت"[(١٨٣)] .

وعليه، فإن برهنة يمنى العيد تتناقض مع مقدماتها هذا ما توضحه المقارنة مع BAKHTINE: فى النهاية، ليست اللغة اجتماعية عند يمنى العيد.

٣- الرهان المشروع:

يتنزل مشروع ربط النص بالمجتمع فى الأزمة الفكرية التى عرفها العالم العربى مع بداية السبعينات، ومنذ الخمسينات، كان النقاد العرب أمثال محمود أمين العالم وحسين مروة ومحمد مندور وآخرين، يقترحون دائما نفس الأنساق: النص الأدبى كذا هو صورة للحالة الاجتماعية كذا. كان النقد الأدبى إذن جامدا فى نظام تكراري، والحق أن هذا النقد كان يستجيب لتطلعات الجمهور الذى كان يطالب الكتاب بالتدخل فى كتاباتهم حول المشاكل السياسية والاجتماعية التى كانت موجودة فى العالم العربي. وإذا كانت هذه المشاكل لا تزال قائمة، إلا أن الحل الشيوعى بدأ صداه يتناقص أمام حركات أخرى أصبحت تفرض نفسها شيئا فشيئا.

---

(182) BAKHTINE (Mikhail) *Le marxisme et la philosophie du langage*, P. 123 .

(١٨٣) العيد (يمنى) فى معرفة النص ، ص : ٧٠ .

ويتجلى هذا التقاعس في النقد الأدبي والفني. وتعود سيطرة الماركسية على النقاش الإيديولوجي حتى السبعينات إلى أن منافسها الرئيسي أي القومية العربية، لم تضع نظرية خاصة بالفن والأدب، وانعدام الحوار هذا منع النظريات الماركسية من مراجعة ذاتها ومن خلق تصورات منشقة على نمط النظرية الرسمية.

ونظرا لتوجههم نحو الإنتاج الأدبي للاتحاد السوفيتي (الذي كانوا يقرؤونه مترجما)، لم يول النقاد الماركسيون العرب أهمية للأطروحات التي كانت تتطور في الغرب. لقد تطورت النظرية الماركسية في النقد الأدبي بواسطة نقاد كانوا متلقين للحركات الثقافية الغربية، مثل يمنى العيد. لكنه من البديهي أن محاولة التوفيق بين الماركسية والبنيوية في النقد الأدبي تتطلب في الواقع رفض البنيوية من أساسها كإيديولوجيا.

تعيد يمنى العيد ما أخذه الماركسيون على البنيوية وهو صعوبة تقديمها تفسيرا كافيا لانتقال بنية (اللغة) من حال إلى حال آخر.

إن دراسة بنيوية دياكرونية لن تكون أكثر من ترتيب عدة حالات مستقلة للغة معينة، وهذا ما يحطم كل رؤية تاريخية منسجمة ومتصلة، ويتعارض بالتالي مع التصور الماركسي لتطور المجتمع واللغة التاريخي. لكن البنيوية ما كانت لتنجوَ من التناقض مع مبادئها الأساسية لوْ أنها أوْلت أهتماما كبيرا لدراسة اللغة من منظور تاريخي. لقد أقرت البنيوية أن كل بنية تحتوي في ذاتها على دليلها الكافي وأن العناصر التي تكونها ليست لها دلالة بدون العلاقات التي تربط بعضها بالبعض. لذا فمن التناقض أن تبحث عن تبرير حالة معينة للغة بواسطة إحدى حالاتها السابقة أو اللاحقة ومن التناقض كذلك حتى البحث عن كيفية الانتقال من إحدى الحالتين إلى الأخرى.

د- الخطاب:

بعد تقديم الحقل العلمي (اللسانيات) الذي ساعد في نشأة النقد البنيوي وبعد التعرض في هذا التقديم لبعض المفاهيم التي لم يتم تناولها بشكل نهائي، ستهتم يمنى العيد بالخطاب الذي يمكنها من بلورة "جمالية" خاصة.

وتتبع هذه الجمالية تقريبا خطوات جمالية تودوروف .TODOROV لكننا سنوضح أنه وراء هذا التأثر المباشر والمعلن، فإن التأثر بـ BAKHTINE هو الذي يعطى لجمالية يمنى العيد نواتها وخيطها الموجه.

١- لمحة تاريخية عن الخطاب.

رغم التحفظات التى أبديناها، فإن أساس فكر يمنى العيد يبقى حول الكلام (Parole) ولو استعملت كلمة "لغة"، هذا ما يدل عليه تعريفها. ولذا ، لم تجد بدُاً من التفكير حول الخطاب. إن هذا التفكير أنشأ سردية لدراسة النثر: **الراوى الموقع والشكل**. كما خلق شعرية (أو جمالية) لدراسة الشعر فى كتاب الناقدة: فى القول **الشعرى**، كانت البلاغة الغربية القديمة تعتبر الخطاب كَفَنٍّ، شأنها فى ذلك شأن الأدب الغربى. وكان تطور البلاغة يُساير تطور الحضارات من العصور القديمة حتى القرون الوسطى. وحتى القرن السابع عشر كانت البلاغة تحتل مكانة هامة فى الحياة العامة والفكرية فى فرنسا. والبلاغة هى دراسة تبحث فى المواضيع والأدلة وطريقة تنسيقها فى الخطاب وكذلك فى شكل التعبير عنها وطرق تقديمها للجمهور.

ويتجسد امتلاك الخطاب فى العالم العربى فى الارتجال سواء فى الشعر أو فى فن الخطابة. كما يقول بن الشيخ: "إن المرتجل يظهر سيطرته على اللغة، واللباقة فى تنظيمها فى شكل خطاب يكسب به الآخرين [...] إن أبا نواس قد اتهم مرة بأنه ليس خطيبا، ولكى يرد التحدى قام بارتجال مقطوعة شعرية"(١٨٤).

ومعنى هذا أن الشعر هو اتصال مباشر وعمومي، وكل ما ليس مرتجلا لم يكن ليعتبر خطابا. لكن المعنى الذى تعطيه يمنى العيد لهذه الكلمة – الناشئة من الكلام والدالة على الفعل التعبيرى – لا يكرر التقليد العربي، حتى وإن وافقها شيئا ما (لأن الارتجال فن كلامى).

---

(184) BENCHEIKH (Jamel Eddine), *poétique arabe*, Paris, Gallimard coll. Tel 1989, P. 68 .

وهكذا، فكل الإحالات إلى النقاد العرب القدامى لاتنصهر فى تفكيرها حول المفاهيم النقدية الجديدة.

٢- الشعرية والأدبية:

تستلهم يمنى العيد كثيرا من شعرية تودوروف لتعريف بعض المفاهيم والتفكير حول علاقاتها، ومن هذه المفاهيم:.**Littérarité et Poétique** ولكن نوعين من المشاكل ظهرت فى البداية:

١- المشكلة الأولى تتعلق بعدم فهم جزئى / أوكلى لنظرية تودوروف.

٢- أما الثانى فيتعلق بعدم الدقة والضبابية التى تحيط مفاهيم مأخوذة من اللغة العربية تحاول الناقدة ملاءمتها مع مصطلحات تودوروف ومع الأفكار الجديدة التى تقدمها.

وتعود انزياحات الدلالة الموجودة فى مصطلحات يمنى العيد إلى الخلط بين **Poé-tique** و **Littérarité** فى استعمالهما. ف **Littérarité** فى نظرها علم لكنه يشكل موضوع نفسه (موضوع الأدبية هنا هو الأدبية): "لقد كشفت الأدبية قوانين النص السردى الداخلية، وأدرجت بحثها المعرفى تحت مفهوم الشعرية"[(١٨٥)] .

ونرى هنا أن الأدبية التى عرَّفها الشكلانيون الروسيون كموضوع دراسة علمية (العلم [(١٨٦)] عند الشكلانيين، والشعرية [(١٨٧)] عند تودوروف) نرى أنها تصبح هذا العلم نفسه. فيمنى العيد تخلط بين الأدبية والشعرية وهذا قد يعود إلى عدم الالتقاء بين ألفاظ اللغة العربية وقائمة المفاهيم المنهجية المستخدمة فى المواد الأدبية الغربية.

---

(١٨٥) العيد (يمنى) **فى معرفة النص** ، ص : ٦٤ .

(١٨٦) إن موضوع علم الأدب ليس الأدب ولكن الأدبية **Littérarité** يعنى ذلك الذى يجعل من أثر أدبى ما أثرا أدبًا كما يقول **B. Eikhenbaum** أ فى نظرية المنهج الشكلى المنشورة فى ***Théorie de la littéra-ture*** ، ص : ٣٧ .

(١٨٧) إن تودروف فى كتابه **الشعرية** ٢ يقول : الشعرية **Poétique** هى العلم (الشعرية) يهتم لا بالأدب الحقيقى ، ولكن بالأدب الممكن بعبارة أخرى بالخاصية المجردة التى تميز الحدث الأدبى يعنى الأدبية، ص : ٢٠

وهكذا، لم تستطع يمنى العيد مقابلة عبارات، Poétique، Littérarité، Poésie، Poéticité إلا بألفاظ العربية: الأدب، الأدبية، الشعر، الشعرية وهى ألفاظ تمكن من التعبير بشكل مرضى عن الواقع الذى تحيل إليه الكلمات الأصلية.

فاستعمال كلمة Poéticité[188] (الشعرية) وحده يمكِّن من فهم وتجاوز بعض التناقضات التى تميز خطاب يمنى العيد. لأنه وحده الكفيل بتوضيح الفرق بين (Littérarité) الأدبية كظاهرة أدبية عامة (تشمل كل الأنواع الأدبية) وبين أدبية خاصة بنوع معين هو الشعر. وتدل (Poétique) الشعرية فى أن واحد على مادة عامة موضوعها البحث عن الأدبية فى الأدب والأدبية التى تجعل من قصيدة وحدة جمالية: "إن الشعرية Poétique هى هذا الذى يجعل من قول ما قولا شعريا" [189].

من البديهى أن أول معنى لكلمة "Poétique" هو ما عرفناه "Poéticité" أى الأدبية على مستوى الشعر والقصيدة. وتبرز يمنى العيد الشعرية من القصيدة بواسطة الإيقاع والانزياح.

٣- الشعرية Poéticité: مفهوم الايقاع والانزياح.

فى دراستها حول قصيدة أدونيس "الزمن"، التى نشرتها مجلة "مواقف" - (٤٥ سنة ١٩٨٣)، تحاول يمنى العيد إظهار العلاقات التى تنشأ من السجع والتى تشكل الإيقاع:

يبس الصـــيف ولم يأت الخـــريف

والربيع أســود في ذاكــرة الأرض الشتــاء

مثلما يرسمــه الموت: احتضار أو نزيف

زمن يخرج من قارورة الجبر ومن كف القضاء

زمن التيه الذي يرتجل الوقت ويجتر الهواء

كـــيف، ومن أين لكم أن تعـــرفـــوه؟

قاتل ليس له وجه/ له كل الوجوه [190].

---

(١٨٨) الشعرية : هى التى تجعل من القصيدة شعراء ، أى ما يجعل من الشعر شعرا ، أدبية الشعر .

(١٨٩) العيد (يمنى) فى القول الشعرى ، ص : ١٧ .

(١٩٠) نفسه ، ص : ١٨ .

هكذا تلتقى وتتجاوب ألفاظ مثل خريف ونزيف بواسطة الإيقاع الصوتى الناشئ من النصبة فى بداية الكلمتين والمد المكسور الذى يعطى الوحدتين الصوتيتين الثانيتين: "زي" فى "خريف" و"زي" فى "نزيف". وينشأ الإيقاع الصوتى كذلك من الصوت "ف" فى آخر الكلمتين. لا تتابع بين الكلمتين فى القراءة، لكنهما تجتمعان فى المكان.

وإذا قمنا بقراءة عمودية للكلمات الأخيرة من هذه الأبيات، نلاحظ أن "شتاء" تفصل بين "خريف" و "نزيف" وأن هناك تلاقيا بين الكلمات الثلاث: "شتاء" و"خريف" توحيان بالمطر، لكن فى غياب المطر المتوسطي، شُبِّهت أمطار الشتاء بنزيف يوحى بالموت، والموت حاضر فى البيت الثالث، ويتكون التوازن بين نزيف وخريف على مستوى الدلالة.

إن تحليل يمنى العيد لبنية قصيدة أدونيس لها منطلقان أحدهما صواتي والآخر دلالي، ويرتبط هذان المنطلقان فيما بينهما، لإعطاء تأويل شامل للقصيدة من جهة ولالتماس وإبراز ما أسميناه "الشعرية" فى القصيدة من جهة أخرى. تبدو هذه الشعرية إذن وكأنها نتيجة تفاعل عميق بين مستويات بنية القصيدة المتعددة: الايقاع، الموسيقية، الأصوات، الوحدات الصوتية من جهة والمعنى والانزياح الدلالي، والتناقضات الموضَّحة فى المحور العمودى والتقاطع بين مختلف الحقول الدلالية من جهة أخرى.

إن نتيجة هذا النهج تبرر خلاصة يمنى العيد عندما توكد أن الموسيقى لعبت دورا أساسيا فى الشعر: "للموسيقى فى الشعر إذن وظيفة أدائية فى نطاق القول"[(١٩١)] .

والوسيلة الثانية لتحليل الشعرية تكمن فى الانزياح وتفيد هذه العبارة: "البعد عن مطابقة القول للموجودات [(١٩٢)]

بواسطة آليات لغوية مثل الاستعارة والتشبيه وكذلك بواسطة الالهام، يبتعد الخطاب عن الدال. وتفسر الناقدة هذا الانزياح فى بيت لبدر شاكر السياب: "عيناك غابتا نخل ساعة السحر"[(١٩٣)]

---

(١٩١) نفسه ، ص : ٢٠ .

(١٩٢) نفسه ، ص : ٢٠

(١٩٣) نفسه ، ص : ٢٠ .

إن الاستعارة الناشئة من رؤية الشاعر فى هذا البيت غيرت معنى كلمة "عينان"، وعند ما تنتهى يمنى العيد من إبراز الشعرية تضع تقاربا بين طريقة الشاعر الذى يُحَوِّلُ معنى ألفاظ القاموس إلى معنى جديد بواسطة الصور البلاغية، وبين الفكر الباختينى الذى يعتبر أن الكلمة محايدة؛ حيث لاتتناولها الايديولوجيا إلا باعتبار وظيفتها كعلامة لغوية فى الخطاب.

يرى كل من الطرفين أن الكلمة تستوحى دلالتها من الخطاب الذى ترد فيه ومن الدافع الايديولوجى الذى يؤسسه. إلا أن يمنى العيد تعترف بمحدودية شعريتها إذ تلاحظ أن بعض القصائد لا تذهب بعيدا فى الانزياح.

وهكذا فى قصيدة "الشرفة" لشوقى بزيغ جريدة السفير بيروت ٢٥ - ٦ - ١٩٨٣، حيث تلاحظ غياب الصور البلاغية:

رجل يتـــأمل في الشـــرفـــة
في الدور التاسع من طبقات بنايته العشرين
يتعرف في الغيم الجوال على شعر حبيبته
وفي صوت البقال على أغنية تعشقها
يســأل كل امــرأة تعــبــر [١٩٤].

بهذا الغياب، يستحيل الانزياح وبالتالى مقاربة الشعرية فى القصيدة.

٤- البحث عن الأدبية في الخطاب السردي.

فيما يخص القصة Récit، تمت دراسة الأدبية من خلال الشعرية وهنا تعطى يمنى العيد المعنى الصحيح.الشعرية Poétique هى علم موضوعه الأدبية) . وستركز يمنى العيد على دراسة الخطاب، من خلال أنماط الخطاب المستعملة (أو أنواع

---

(١٩٤) نفسه ، ص : ٢٣ .

الأسلوب): الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، الزمن، زمن السرد، زمن الخيال، المكان، الحوارية، وجهات النظر أو منظور الروي. وتمكن هذه المناهج من الفصل بين الخطاب الأدبى والخطابات السياسية والتعليمية، وإذا كانت هذه الأخيرة تعكس بوضوح الصراعات الاجتماعية، إلا أن هذه الصراعات تنوب فى بنية القصة.

١ - تأثير تودوروف :

إن تحليل الطرق التى تصهر الخطاب فى الخيال لدى يمنى العيد مأخوذة مباشرة من شعرية تودوروف (ومن شعرية جنت G.GENETTE فى كتبه: الوجوه ١، ٢، ٣.

تبدأ يمنى العيد بتقديم القسم المتعلق بالرؤية، أى الذى يحدد درجة الصحة التى يتناول بها الخيال المرجع الواقعى.

وهنا تلجأ إلى الفرق بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، متجاهلة الأسلوب غير المباشر الحر؛ لكنها لاتفسر لماذا لايتعرض التحليل حسب الرؤية لقصص الأحداث غير الشفهية فإذا كان بالإمكان إنتاج الكلام بشيء من الدقة، إلا أن الأحداث عند تحويلها إلى كلام تتغير فى كل الحالات.

وبما أن هم يمنى العيد هو البحث عن المرجع الاجتماعى فى النص الأدبي، فهى لا تأخذ فى الاعتبار بعض "الفروق" التى يوردها تودوروف، كما لو كان سرد الأحداث بالنسبة لها يعكس ما تتصور أنه المرجع، أى الواقع الاجتماعى .

فهى ترى، فعلا، أن سرد الأحداث يقترب شيئا ما من الواقع الاجتماعى (المرجع) الذى يشكل فى تصورها حقيقة مطلقة، بقدرما يقترب سرد الكلام من الخطاب الذى يشكل مرجعه.

وفيما يتعلق بنوعية الزمن، تبرز الناقدة "الوقفة" (يتوقف زمن الخيال بينما يستمر زمن الخطاب) وترى أن هذه الوقفة لاتتجاوز "الوصف"، فى حين يعتبر تودوروف أن كل خروج عن الموضوع الأساسى (الحقائق العامة، مثلا) يشكل وقفة وكذلك الاسترجاع Ellipse الذى (يكون زمن الخيال أطول من زمن القص).

ولا تذكر يمنى العيد المشهد حيث يتصادف الزمنان، ومثل تودوروف، تلاحظ أن بنية الرواية تنشأ من تصادم الزمنين: زمن الخطاب (الزمن الحاكى) وزمن الخيال (الزمن المحكى أو زمن الأحداث) وتكمن إحدى صعوبات شعرية يمنى العيد فى تعدد المصطلحات التى تستعمل للدلالة على هذين الزمنين: زمن الكتابة الذى هو زمن كتابة الخطاب أى زمن السرد، بيد أن زمن كتابة الخطاب يحيل إلى الوقت الذى كتب فيه المؤلف قصته، وهو إذن ليس مماثلا لزمن السرد.

والزمن الثانى هو زمن الخيال أو زمن الأحداث؛

من جهة أخرى، تصف الناقدة زمن السرد بأنه زمن تخيلى [١٩٥]. وتعنى أنه مبنى، لكن الصفة (تخيلى) تخلق بعض الغموض.

إضافة إلى أن تقديمها لنوعية الزمن يبقى ناقصا: إذ تهمل مسألة التتابع "**Ordre**"(الرجوع والاستباق : **Analepse et Prolepse: Prospection** حسب تعبير جيرار جنت) ومشكلة التردد: إذ يمكن أن تكون القصة أحادية "**Singulatif**" (يحكى القاص مرة واحدة ما حصل مرة واحدة) أو اختصارية "**Itératif**" (يحكى مرة واحدة ما حصل مرات متعددة) أو تكرارية "**Repetitif**" (يحكى مرات عدة ما حصل مرات متعددة).

لذا، فإن يمنى العيد لا تستخلص كل النتائج التى يمكن أن تنجم عن الزمنية المزدوجة فى كل قصة.

وفى الأخير، تأتى نوعية الرؤية "الرؤية هى موقع يحدد وجه العالم المتخيل الذى يقدمه النص" [١٩٦].

إن هذا التعريف غامض وعام: من أين يأتى هذا الموقع؟ من الشخصية؟ من الراوي؟ إن مشكل الرؤية يجيب على السؤال التالي: مَنْ الشَّخْصُ الذى تتحكم وجهة

---

(١٩٥) العيد (يمنى) "القصة القصيرة والأسئلة الأولى اللغة / الأدب / الإديولوجيا" دراسات فى القصة العربية (وقائع ندوة مكناس) بيروت مؤسسة الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٦ ص : ٢٩ .

(١٩٦) العيد (يمنى) فى معرفة النص ، ص : ٨٠)

نظره فى توجيه المنظور الروائى؟ "[١٩٧].

وهو ينطوى على قضية زاوية الرؤية (درجة الاعلام السردى التى يضيفها الشخص المبأر Focalولذا تهتم به يمنى العيد بقدر ما تهتم بمشكلة الصوت (Voix):: من الذى يتكلم فى النص؟ من هو الراوى؟

ويجرها هذا الاهتمام إلى طرح عدد من الأسئلة: ماهى العلاقة بين الراوى والمؤلف؟ هل يمكن للمؤلف تقديم زاوية رؤية بواسطة صوت الراوى؟

تأتى صعوبة نظرية يمنى العيد بخصوص مشكل الرؤية من كونها تنطلق بشكل واضح من شعرية تودوروف الذى تحيل إليه كثيرا، لكن تقديمها يبقى متجها بشكل ضمنى نحو تصورات باختين وهى تنطلق من الفرق الذى وضعه كل من تودوروف وجنت بين الرؤية والصوت، قائلة: "لايعنى تعدد أصوات الشخصيات [١٩٨] بالضرورة تعدد زوايا الرؤية"[١٩٩].

لكنها على مدى خطابها، ترجع فى نهاية المطاف لتلتقى بهذين الناقدين عند نقطة الأصوات السردية لأنها تريد الوقوف على الرواية الحوارية عند باختين، وهو ما سيمكنها من صنع نظريتها المتعلقة بالموقع.

II – تأثير باختين:

علينا إذن قراءة تقديمها للشعرية من خلال فكر باختين.

إن تصور الراوى ، وهو عامل أساسى لأى [...] عمل بناء [٢٠٠] للقصة – ومهما تكن درجة حضوره فى النص (مهما يكن حاضرا أو غائبا فى العالم التخيلى)– إن هذا التصور يتقاطع مع نظرية باختين حول الخطاب المونولوجى.

---

(197) GENETTE (Gérard) *Figures III*, Paris Seuil coll. Poétique 1972, P. 203.

(١٩٨) إن مصطلح صوت الشخص لهو مرفوض مسبقًا ، ولا يمكن أ يحيل إلا على الحكاية الشفهية (الصنف الأول الذى أقامه تودورف) لأن حكاية الأحداث لا يمكن أن تأتى من خلال راو الحكاية .

(١٩٩) العيد (يمنى) فى معرفة النص ، ص : ٨٠ .

(200) TODOROV (Tzvetan), *Qu-´´st-ce qye structuralisme*, P. 64.

وهكذا تقول يمنى العيد: "لقد تعدد اصوات الشخصيات ولكنها تبقى، فى تعددها هذا محكومة بصوت الراوى الذى يقدمها أو يروى لها فى زمن السرد"(٢٠١)

فى الرواية المونولوجية، يعبر الكاتب عن رؤيته للعالم بواسطة أحد الأشخاص وهكذا فكل فكرة لابد أن توكد أو تكون منفية: "كل الأفكار التى يتم تأكيدها، يقول باختين تنصهر فى وحدة (وعى ضمير) المؤلف الذى ينظر ويمثل"(٢٠٢). أما الأفكار غير المؤكدة فتوزع بين الأشخاص وهى تحمل ميزة الخطإ، إن وحدة الانتاج (الأدبي) تخلقها إيديولوجية المؤلف إلا أن الطريق الفنى الذى تريد وجوده قد يكون ذلك الطريق الذى يصهر زاوية الرؤية وصوت الشخصية، حيث تكون الشخصية الراوية هى الشخصية المبأرة ومن الواضح أن الأمر يتعلق هنا بالرواية الحوارية التى يتحدث عنها باختين.

إذ يعتبر أن الصوت، بما هو تعبير كامل عن ضمير الشخصية، فهو يحتوى على الرؤية، إن الشخصية (الروائية) هى فى نفس الوقت رؤية سردية وتصور للعالم.

فى الرواية الحوارية، تتشابك وجهات نظر متعددة حول العالم؛ وتنشأ بعض الأفكار وتنمو من ذلك التلاقى.

لكن المشكلة تعود إلى كون باختين يهتم أساسا بالكلمة، بالصوت الذى يأخذ عنده معنى عاما جدا. فما يهمه فى الكلمة هو ازدواجيتها وفى الخطاب بنيته الحوارية.

وعليه، يكون صوت الشخصية هو الشخصية نفسها فى تصورها للعالم، وتصبح رؤيتها هى أيضا كلمة، لأنه:

"ليس واقع البطل فحسب، بل العالم المحيط به يرتميان فى آلية وعى بالذات، وينْقَلاَنِ من حقل رؤية المؤلف داخل حقل رؤية الشخصية"(٢٠٣).

---

(٢٠١) العيد (يمنى) فى معرفة النص ، ص : ٨٠

(202) BAKHTINE ((Mikhail), *La poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970, P. 123.

(٢٠٣) نفسه ، ص : ٨٥ .

عندما يتحدث باختين عن الكلمة أو الصوت، فهو يعنى إدراك العالم عند الشخصية كما ينعكس فى (الوعى) وكما يتجلى بواسطة الألفاظ، وعندها يتضح أن الصوت يحتوى على الرؤية.

إن هذه الحوارية - الخفية عند يمنى العيد- هى بالنسبة لها كل الواقعية: "إن الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو "الواقع" أو نحو بنية فنية واقعية"(٢٠٤) .

ولذا ترى أن يطلق على البنية الحوارية اسم البنية الفنية الواقعية إذن، يمنى العيد تنطلق من بنية النص فى تعريفها للواقعية، هنا تبرز لنا الصعوبات التى يؤدى إليها خطاب يمنى العيد إذ تحاول الربط بين نظريتين أدبيتين لهما أسس منطقية مختلفة.

فهدف تودوروف هو وصف المبادئ السردية بشكل عام وهو يفكر حول النتاج من خلال بناه، بينما باختين وإن كان يهتم ببنى النتاج، إلا أنه مؤدلج لاينفصل تفكيره حول الأدب عن معرفة الإنسان.

هـ- محاولة وضع نظرية شخصية مفهوم الموقع

تحاول يمنى العيد فى الراوى **الموقع والشكل** أن تهذب أفكارها، بصرف النظر عن تعدد مصادرها، وذلك بوضع مفهوم الموقع. "البعض يسمى الموقع فى النص الأدبى زاوية الرؤية، ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح نفضل استعمال مصطلح الموقع [...]لأنه مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبى (...) للمستوى الأدبى فى المجتمع"(٢٠٥) .

إن المجتمع هنا هو مجتمع العالم التخيلي، معتبرا فى علاقته بالمجتمع الواقع، (الحقيقي)، وتفيد كلمة موقع نقدا إجتماعيا مختلفا عن تحليل قواعد سير النص كما يتحدث عنه تودوروف الذى استوحت منه يمنى العيد عبارة "زاوية الرؤية".

---

(٢٠٤) العيد (يمنى) **فى معرفة النص** ، ص : ٧٦ .

(٢٠٥) العيد (يمنى) **الراوى والموقع والشكل** ، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية سنة ١٩٨٦، ص : ٣٣ .

فالموقع مرادف لوجهة النظر أو الرأي، وكل شخصية وكل راو- إن تعددوا- والكاتب وحتى القارئ يمكن أن يكون لهم موقع: "إن الموقع هو دينامية تكوّن النص الباحث عن شكله الفنى الخاص"[(٢٠٦)].

إن هذا الشكل الفنى الذى ينظمه الموقع يتبلور فى التعبير **Enonciation** لكن إذا كان التعبير ناجما عن الكلام وهو موضع الإيديولوجيا، كما تقول يمنى العيد مع باختين، فإننا لانلمس جيدا ما يضيفه مفهوم الموقع، تقول يمنى العيد: "إن مصطلح الموقع يحيل أكثر إلى الإديولوجيا."[(٢٠٧)]

فإما أن يخلق إيديولوجيا على إيديولوجيا، وإما ، يفيد اللجوء إلى قول (كلام) مستقل، هو قول الشخصية، مما يلي: "لايروى الأديب من موقع له وإن كان يروى العالم من هذا الموقع بل يروى عن الناس فى المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة [...] وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لايمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائى أن يتأطر فى الموقع الذى منه يرى وإلا غدا كتلة وعظية، هكذا يخون صدق التجربة"[(٢٠٨)] .

لكن تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان الموقع يفترض رؤية العالم ويتطلب خطابا مستقلا، إلا أن يمنى العيد تعود هنا إلى الطروحات الباختينية حول الرواية الحوارية حيث الرؤية والصوت مرتبطان وكما أنها تعود إلى هذه الأطروحات فى نقطة أخرى هى التداخل الانسانى :

"إن حقيقة الإنسان هى تعددية الانسانية".

وتقترب يمنى العيد من باختين إلى حد أنها تعيد تناقضاته نفسها التى أوضحها تودوروف فى كتابه **نقد النقد**: "يبدو أن باختين يلتبس عليه أمران: أحدهما أن تكون أفكار المؤلف مقدمة من طرفه، داخل الرواية وأن تكون قابلة للنقاش مثل أفكارمفكرين آخرين، والثانى أن يكون المؤلف على نفس المستوى مع أشخاصه، غير أنه لاشيء يبرر

---

(٢٠٦) نفسه ، ص : ٣٤ .

(٢٠٧) نفسه ، ص : ٣٣ .

(٢٠٨) نفسه ، ص : ٣٢ .

هذا الخلط بما أن المؤلف أيضا هو الذى يقدم أفكاره الخاصة به وأفكار الأشخاص الآخرين على حد سواء"(٢٠٩) .

فباختين ويمنى العيد لايريان أن المؤلف -على كل حال- هو الذى يخلق كل الأصوات أو المواقع في الرواية وأنه من وراء الكل. أى صوت أو موقع هو واحد، لكن المؤلف يخلق التعدد. وإن لم تدع يمنى العيد أن المؤلف يحاور مفكرين آخرين فى الرواية، إلا أن ملاحظة تودوروف توضح إلى أى مدى يقترب تفكيرها حتى فى تناقضاته، من الفكر الباختيني: ورغم أن يمنى العيد لم تستطع التحرر من قراءاتها بشكل كامل، فإن هذه القراءات مكنتها من بلورة فكر شخصي. إلا أنها عندما أرادت وضع هذا الفكر الشخصى، لم تتمكن من التخلص من تأثيرات ما قرأته.

السؤال الذى يطرح نفسه فى النهاية هو معرفة ما أضافته البنيوية إلى النقد عند يمنى العيد. لاشك أنها أصبحت أكثر أهتماما ببعض تفاصيل سير النص، وذلك بفضل مفاهيم جديدة قلصت حجم التجريد فى نظرية الناقدة.

لكنها لم تكن مقنعة عند ما أرادت ربط الماركسية والبنيوية من خلال إظهار أثر المجتمع فى بنية النتاج الأدبي، وتبقى هذه الفكرة فى حيز الافتراض الحدسي. حيث أن يمنى العيد لاتوضح خلال التطبيق كيف ترتبط البنية الاجتماعية والبنية الأدبية ولاكيف يتجلى القول الذى هو إيديولوجى فى النص الأدبى.

أما فكرة الانزياح عندها فليست كافية لأنها غير قابلة للتعميم على كل القصائد. هناك انفصام بين الرغبة الطموحة فى ربط هاتين الفلسفتين والحقل الذى تمارسان فيه، أى: الصورة.

إن يمنى العيد أرادت إدخال البنيوية فى نظريتها بدافع الحداثة، فرافد هذه المفاهيم الجديدة قد يساعد فى نظرها على تجديد التراث الأدبى العربى، لكن المشكل،

---

(209) TODOROV (Tzvetean) *Critique de la critique*, Paris, Paris, Seuil coll. Poétique, 1984, P. 94 .

انظر ترجمة الفصل المتعلق بميخائيل باختين من هذا الكتاب والذى ترجمناه ونشر فى مجلة المعرفة العدد ٢٨١ تموز يوليو ١٩٨٥ ، ص : ٨٩ .

هو الفجوة التى تفصل بين هذه الأطروحة والقراء الموجهة إليهم يقول جورج مونان G.MOUNIN بخصوص الزخم البنيوى فى فرنسا:

"إن الثقافة الفرنسية التى استوقفتها الصفحات الثقافية فى الصحافة الأسبوعية والمجلات الموجهة إلى الجمهور العريض، كثيرا ما اكتفت حتى الآن بهذا الاعلام الصحفى الصادر من الفلاسفة فى المجال اللسانى"(٢١٠).

ويمضى لأبعد من ذلك حتى يزعم أن بارت وفوكو قد استخدما المفاهيم المستعارة من اللسانيات استخداما خاطئا. وإن كان جورج مونان مصيبا، فلا غرابة فى بعض الخلط الذى وقعت فيه يمنى العيد، لكن هذا الخلط قد يصد بعض القراء الذين لم يألفوا هذه الأفكار، والذين يجدون صعوبة فى الرجوع إلى المصادر وبالتالى لايستطيعون تجاوز التناقضات فى نصوص يمنى العيد. ومهما يكن، فينبغى ألا تنسى أن ليمنى العيد الفضل فى كونها من أوائل النقاد العرب الذين استخدموا هذه الأدوات وأن نقادا آخرين سيوضحون بدون شك تلك النقاط المستعصية.

---

(210) MOUNIN (Georges) *La linguistique*, Paris Seghers coll. Clefs pour, éd. 1987, lére 1968. P. 10.

الفصل السابع

المنهج التطبيقى عند يمنى العيد

بعد إبراز التأثيرات التى تلقتها يمنى العيد، يبقى أن نقف عند استعمالها لهذه الآليات الجديدة المأخوذة من النقاد الغربيين، وأن نرى إن كانت ثمة تأثيرات أخرى وكيف تستطيع تجاوز المستوى النظري.

للإجابة على هذ التساؤلات، اخترنا ثلاث دراسات أجرتها يمنى العيد حين بدأت تنفتح على البنيوية: تتعلق إحدى هذه الدراسات بمسرحية أويب ملكا لصوفوكل SOPH CLE [٢١١] فى نصها المعرب، والثانية برواية الطيب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال** [٢١٢] وتتعلق الثالثة بقصيدة "الزمن"[٢١٣] لأدنيس، وقد ارتأينا تناول هذه الدراسات بشكل منفصل بالطريقة التالية:

تقديم خلاصة للدراسة، مع بعض الانتقادات المحدودة، ثم وضع تحليل حول استخدام مفاهيم النقد البنيوى .

---

(٢١١) العيد (يمنى) **الراوى الموقع والشكل** "بنية الشكل والموقع فى مسرحة **أوديب ملكاً** " ص : ٥٣,

(٢١٢) "تملك الوطن ومعادات الجنس والحضارة " معاناة فى التاريخ فى موسم الهجرة إلى الشمال مجلة الطريق عدد خاص رقم ٤،٣ بيروت آب ١٩٨١ ثم أعيد نشرها تحت عنوان :

"زمن السرد الروائى فى إنتاجه دلالات التملك للوطن فى رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح " فى كتاب معرفة النص ، ص : ٢٢٥ وأكملت "بنية الموقعين فى **موسم الهجرة إلى الشمال** " فى الراوى والموقع والشكل ، ص : ١٠٧ .

(٢١٣) العيد (يمنى) **فى القول الشعرى** ، ص : ٣٠ وكانت قد نشرت قبل ذلك فى مجلة مواقف رقم ٥٠، بيروت ١٩٨٤ .

أ- صعوبة التحليل المسرحي :

فيما يخص تحليل أوديب ملكا لصوفوكل SOPHOCLE، ترى يمنى العيد أنها: "سنتناولها على أنها نص مكتوب: ونتناول النص المكتوب على مستويين، مستوى الحكاية (٢١٤) ومستوى القول".(٢١٥) فهي تقسم القصة إلى متتاليات séquences حسب المحور التركيبي ، متبعة بذلك المنهج الشكلي . فبنية المسرحية تتكون من تسلسل هذه المتتاليات وترابطها:

١- لقد فقأ أوديب عينيه لأنه أراد أن يتطهر.

٢- وهو أراد أن يتطهر لأنه آثم.

٣- وهو آثم لأنه تزوج أمه.

٤- وتزوج أمه لأنه قتل أباه.

٥- وهو قتل أباه لأنه خرج من كرنتنا .

٦- وهو خرج من كرنتنا لأنه تمرد على النبوءة.

٧- وتمرد على النبوءة لأنه لم يكن يعرف أن بوبولوس ملك كرينتنا ليس أباه.

٨- وهو يعرف أن ملك كرنتنا ليس أباه لأن أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته. وقد أبعده عن طيبة بعد ولادته لأنه شاء أن لاتتحقق النبوة (٢١٦) .

وتبدأ يمنى العيد بنهاية القصة لأن التسلسل السببي في نظرها هو الذي يخلق *الإيهام الفني للواقع*، وتنتقد يمنى العيد هذا التحليل واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد وبأنه لايرى أهمية الموقع الذي ينظم التسلسل ويشكل تعبيرا عن الإديولوجيا السائدة

---

(٢١٤) الحكاية مأخوذة هنا بمعنى القصة (أي الأحداث المروية) لأنها تعني أيضا النكتة خرافة .

(٢١٥) العيد (يمنى) ***الراوي الموقع والشكل*** ، ص : ٥٤ .

(٢١٦) نفسه ، ص : ٥٦ .

في المجتمع والتي ينقلها الكاتب/ الراوي "ثمة موقع يتحكم بمنطق الترابط هذا. موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي حضور الموقع في أثره هو خفاء الكاتب/ الراوي في النص القصصي "[٢١٧]. إن هذا الموقع الاجتماعي يخلق لعبة بنيوية هي تعطي الوهمية وتعبر عن الحقيقية. وهكذا تتم اللعبة: تعتبر المسرحية نظرة ورائية كبيرة تهدف إلى البحث عن مرتكب جريمة قتل في حق لايوص .LAIOS ولهذا تقارن يمنى العيد بين الحوار -حيث ليس النص الخطاب- بداية للقصة فهو يبدأ مع انتشار الطاعون -وبين بحث شرطي حيث لاتطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة، إن البحث عن الجاني هو من فعل الراوي "الذي يتقدم في هيئة من حوار بين الشخصيات"[٢١٨] .

وهكذا، فالخطاب بحث عما هو خفي أو مخبأ في زمن ماض. وتخلص يمنى العيد إلى أن الحوار ليس تحويليا بما أنه ينطلق من اتفاق مبدئي حول عدم براءة أوديب الذي أقر القدر جريمته (أو اجراميته).

وإذا كان الخطاب يتم عبر موقع يحكمه القدر، فإن الصراع ليس أكثر من وهم. وترى يمنى العيد أن موقع القدر هو موقع كاتب مختبئ. وتوضح: "من هذا الموقع تنفتح الرؤية في النص تتسع لتطول الصراع القائم في زمنها وفي واقع لها"[٢١٩] ، لكنها لم تشرح الكيفية التي يتم بها هذا الاتساع، ولم تحدد الزمن المذكور (أهو زمن المؤلف AUTEUR أم هو زمن personnage الشخصية؟) تقول يمنى العيد إن هذا الاتساع يسمح للشخوص personnage أن تتعدد وأن تتحاور مهما بقيت في قبضة القدر. فموقع الشخوص إذن ثنائي (مزدوج)، حيث يتم خطابهم في الموقع الثاني ، أي ضد القدر فيما يبقى محكوما بالموقع الأول، أي موقع القدر. وكمثال للموقع ضد القدر، تذكر يمنى العيد كلام أوديب OEDIPE بعد الإعلان عن موت بوليب POLYBE الذي كان يحسبه والدا له إلى ذلك الحين: "وا أسفاه، وا أسفاه، لماذا، أيتها المرأة، يهتم

(٢١٧) نفسه ، ص : ٥٧ .

(٢١٨) نفسه ، ص : ٥٨ .

(٢١٩) نفسه ، ص : ٥٩ .

الإنسان بمعبد دلفوى وبنبوءاته، أو بصيحات الطير فى عنان السماء؟ ألم تعلن تلك النذر أننى كنت سأقتل أبى ؟ ولكن هاهو ذا قد مات ويرقد تحت الثرى، وأنا هنا لم أمسك سيفا"(٢٢٠) .

إن هذا الكلام ضد القدر يأتى بعد اكتمال القصة (بعد مقتل الأب) فزمن الحوار هو إذن زمن جهل الواقع، وذلك هو المستوى الفنى فى نظر يمنى العيد. فى نهاية الدراسة، ستدخل يمنى العيد دور القارئ (وليس المشاهد): يظهر الموقع الثانى علاقات بين النص والقارئ، فالموقع الثانى يؤدى إلى قراءة نقدية، يطرح بواسطتها القارئ جملة من التساؤلات حول سير النص وهويته الإديولوجية.

١- الخلط بين المسرح والقصة (السرد):

إن أول انتقاد يمكن توجيهه ليمنى العيد هو أنها تجعل من النص المسرحى نصا سرديا، وكما تقول آن أوبرسفلد ANNE UBERSFELD "إن الخصائص المسرحية فى نص المسرحية تكون افتراضية دائما، ونسبية، وخصائص المسرحية الملموسة هى التى تظهر فى المسرحية ممثلة "(٢٢١) .

إن يمنى العيد تبتر النص من بعد أساسى حيث لاتراه أكثر من قصة فى التعليق الذى تستخدم فيه عبارات مثل: النص السردى والعمل الروائى ربما كان هذا الخطأ عائدا إلى بعض التقليد المسرحى العربى الذى ظهر فى النصف الأول من القرن العشرين؛ وكان قد أنتج بدفع من توفيق الحكيم بعض المسرحيات التى أطلق عليها اسم المسرح الذهنى. هذه المسرحيات- أهل الكهف مثلا- موجهة للقارئ وليس للتمثيل.

---

(٢٢٠) العيد (يمنى) **الراوى الموقع والشكل** ، ص : ٦١ ، عن **أوديب ملكًا** ترجمة د . محمد صقر خفاجة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص : ٦٥ ، من هذه الترجمة و ص : ٢٣٠ من :، **SOPHOCLE,١٩٧٣** ***Tragédies*, Paris, Gallimard coll. Folio,**

(221) UBERSFELD (Anne) *Lire le théatre*, Paris, éditions Sociales 1982, P. 58.

ولافرق بينها وبين الرواية سوى إدخال الحوار بشكل أهم. وهذا التقليد حدا بالكثيرين من النقاد إلى إعطاء الأهمية للنص فحسب، دون التفكير فى خلفياته التمثيلية. وهذا الخلط بين المسرح والقص (فالمسرح وسيلة للقص لكنه ليس نصا سرديا) هو الذى حدا بيمنى العيد إلى تطبيق الفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب على مسرحية أديب ملكا، كما رأيناها تأخذ على تودوروف الذى يتجاهل البعد الأساسى للزمن المسرحى. فالزمنية كما تقول آن أوبرسفلد ANNE UBERSFELD تكمن فى : "العلاقة (المتواصلة- المنقطعة) بين زمن المشاهد والزمن الممثل"[٢٢٢] .

وتضيف: "إن صعوبة الزمن فى المسرح تكمن فى أنه يمكن أن يعين كمرجع، فلايمكننا أن نبديه، فهو بالطبع خارج المحاكاة"[٢٢٣] .

وإذا كان المسرح بطبيعته هو ما ينفى حضور الماضى والمستقبل، فلا يمكن للماضى أن يوجد إلا خارج خشبة المسرح وخارج زمن التمثيل. وعليه، فإن هدف بنية **أوديب ملكا** هو التوفيق بين زمن المشاهد وزمن التمثيل، مع إضمار ماضى أوديب، الأمر الذى لن يتوصل إليه تمثيل كل الأحداث (مقتل الأب إلخ...). ينضاف إلى ذلك أنه بهذه الطريقة يصبح الزمن غير زمن الأسطورة: فكل شيئ قد حدث والتمثيل يهدف إلى استرجاع الماضى .

انطلاقا من هذه الخصوصية المسرحية، نتساءل عن مدى صحة التعارض الخاص بالقص بين زمن القصة وزمن السرد فى هذا المقام، الكلام فى المسرح يساوى الفعل، وخاصة فى المسرح القديم والكلاسيكى ، وعليه، فالقصة فى **أوديب ملكا** بحث بواسطة اللغة عن الأسباب التى أدت إلى الوضع الراهن، إذ من الممكن البرهنة على قوة القدر انطلاقا من قواعد مستنتجة من الخصوصية المسرحية وليس من الصنف القصصى.

كذلك، نجد أن يمنى العيد كثيرا ما تتحدث عن الراوى خصوصا فى الخاتمة التى تجرى فيها تقاربا بين **أديب ملكا وموسم الهجرة**، فى موضع تحليلها للراوى . إذ يخرج هذا الأخير من مخبئه ليصبح شاهدا.

(٢٢٢) نفسه ، ص : ٢٠٧ .

(٢٢٣) نفسه ، ص : ١٩٨ .

لكن، كيف نتحدث عن الراوى فى مسرحية، فيما سوى الفقرات التى يظهر فيها مغنيا؟ ليس فى المسرح راو، ومسألة وجهات النظر [٢٢٥] مرتبطة بوضعية التعبير بمعنى (التعبير) المزدوج **énonciation** فى المسرح. فكل شخصية تمثل وجهة نظر، وعلى المشاهد أن يعطى معنى للأحداث، انطلاقا مما يرى ويعرف وليس انطلاقا من الراوى .

٢- مسألة الموقع عند برخت BRECHT ويمنى العيد:

يطرح تحليل **أوديب ملكا** مسالة مفهوم الموقع وما تقتضيه. لقد طالب برخت **BRECHT** كمبدع باختيار وجهة النظر فى الفن التمثيلى، وهى فى رأيه تمثل الزاوية التى تمكن من تقديم الأحداث والشخصيات وكذلك هى النافذة التى يتم منها التأثير على الكل وإبراز ذلك للجمهور. وبما أن برخت ماركسى ، فوجهة النظر بالنسبة له تبقى وجهة نظر الماركسية والقوانين المادية للمجتمع [٢٢٦] . والموقع الذى تتحدث عنه يمنى العيد بوضوح فى **أوديب ملكا** ولو لم يكن ماركسيا طبعا، إلا أنه يمثل أطروحة برخت، فالقوانين التى تحكم المجتمع هى القوانين الإلهية وهى المحرك الأساسى لقصة أوديب.

وفى ***Sainte jeanne des abatoirs***يتعارض فعل جان **JEANNE** التى تدفعها روح الاعتقاد فى المسيح - مع قوانين المجتمع التى تقتضى صراع الطبقات وهكذا يتعارض موقعان كما وقع فى مسرحية أوديب ملكا، حيث الإرادة الإلهية محتومة، رغم اختلاف طبيعة الموقعين فى كلتا المسرحيتن. فى الحالتين، تتعارض الإديولوجيا مع الفردية، بغض النظر عن اختلاف الزمن والثقافة. وحيثيات المسرحيتين مختلفة لكنها ناجمة عن الإختلافات المذكورة أعلاه. وربما أن برخت ماركسي، فإنه يرى أن كل ما عقده الإنسان من فعل يبقى بإمكانه حله؛ وللسبب نفسه، فإن مسرحه هو دعوة إلى النضال.

---

(٢٢٥) فى اتجاه معنى التبئير وليس وجهة النظر (الموقع) .

(226) Voir BRECHT (Bertolt), *Petit organon pour Le théatre,* Paris, L' arche, 1978, P. 73 et suivantes .

وهذه المقارنة مع مسرح بريخت ينبغى ألا تفاجئنا فهو الذى أقام مسرحه الملحمى ضد النظام الأرسطى ، وخاصة مفهوم التطهير catharsis "إن المسرح كما نراه لايظهر بنية المجتمع (وقد أعيد إنتاجها على خشبة المسرح) وكأن للمجتمع فى القاعة تأثيرا عليها. إن أوديب الذى عصى، عند معارضته لبعض المبادئ التى كان عليها المجتمع فى تلك الحقبة، قد أعدم، والآلهة قامت بذلك، ولايمكن لأحد انتقادها [...] إننا نعرف أن البرابرة لهم فن فلنصنع نحن لأنفسنا فنا"[٢٢٧] .

يوضح هذا الاستشهاد أن بريخت أقام فكرته انطلاقا من كتاب المسرح القدامى وأنه يقيم مقارنة بين المبادئ التى تحكم المجتمع والمأساة التى يعيشها أشخاص المسرح.

وتوضح هذه المقارنة، من جهة أخرى، أن مفهوم الموقع الذى استعملته يمنى العيد فى مرحلتها البنيوية قريب من مفهوم الرؤية الذى وضعته خلال مرحلتها الماركسية أساسا. إلا أن الموقع يظهر على عدة مستويات فى الإنتاج تحت تأثير الحوارية البختينية (ممثلون، رواة فى القصة، أشخاص) بينما كانت الرؤية تتمحور حول الكاتب.

والمقارنة بين تصور الصراع الدرامى ومفهوم الموقع عند يمنى العيد تبرهن على أن هذه الأخيرة تتمسك دائما بنظريتها الماركسية بشدة.

ومن ناحية أخرى، فإن دور القارئ عند يمنى العيد ليس سلبيا. بل عليه – كما عند بريخت– أن يكون منتجا والتفكير النقدى ينبغى أن يخرجه عن النص لأن نقده يجب أن يتناول الإيديولوجيا. وهذا التفكير النقدى ناتج عن تشابك الموقعين. تجدر الإشارة إلى أن يمنى العيد تستعمل كلمة "قارئ" دون التركيز على القراءة الخاصة بالمسرح: فكل قارئ يتصور تمثيلا أثناء قراءته.

٣– انزياح نحو نقد موضوعاتى : THEMATIQUE

إن السؤال المطروح الآن هو معرفة مدى استفادة يمنى العيد من البنيوية بشكل ملموس. وهى تعلن إرادتها فى تجاوزها كما ورد ذلك فى دراستها. لكنها فى الحقيقة

(٢٢٧) نفسه ، ص : ٤٧ .

تنهج نهجا آخر. فإذا كانت دراستها ترد في عبارات مختلفة عن البنيوية، فهي ليست إلا ما يعرضه بيار فدال ناكي PIERRE VIDAL NAQUET في مقدمة تراجيديا Trage-dies، صوفوكل SOPHOCLE، إذ يبين التعارض بين الزمن الإنساني المتحول وزمن الآلهة الأزلي. والزمنان يلتقيان في اتراجيديا عند ما تنكشف الحقيقة. ويركز ناكي NA-QUETعلى بعض عبارات جوكست التي تثور ضد القدر، كما يوضح بجلاء حصول الأفعال الحتمية عند بداية المسرحية التي يصفها بأنها "بحث قضائي". وبدون تفكيك للنص، يتكلم بدوره عن مسألة "التتابع" succession [٢٢٨]. نجد هنا الخطوط العامة لدراسة يمنى العيد، وفيدال ناكي، VIDAL NAQUET رغم ذلك ليس بنيويا. توضح هذه المقارنة إذن أن يمنى العيد لاتطبق في دراستها المنهج البنيوي، إلا في التباين بين زمن القص Temps du récitوالزمن التاريخي Temps de l'histoire وعند تقسيم النص إلى مقاطع. لهذا، فهي تَحْذُو حَذْوَ تودوروف في أنماط القص الأدبي ***les catégories du recit littéraire*** حيث يقترح:"محاولة وضع الأحداث المتتالية بأشكال شتى لكشف بنية العالم المُمَثَّل، انطلاقا من العلائق التي تتأسس"[٢٢٩] .

ويفكك تودوروف أحداث les liaisons dangereuses غير أنه ينشئ محورا تركيبيا انطلاقا من المحور العمودي الذي يحصل من خلاله على بنية الكتاب. وكان حريا بيمنى العيد أن تفكك المقاطع في **أوديب ملكا** لتخلق محورا عموديا جديدا يوضح التعارض بين الإرادة الإلهية (النبوة، الاغتيال إلخ)، والإرادة البشرية (الذهاب من كورنتنا، فصل الوالدين إلخ...)، وكان بإمكان هذا المحور أن يوضح محوري التعارض اللذين يشكلان أساس تفكير يمنى العيد.

إن النقطة الأساسية في دراسة يمنى العيد هذه هي الخلط بين الأنواع. ويترجم هذا الخلط حدود استيعابها للسردية (علم السرد)، الشئ الذي يكمن أحد أسبابه في

---

(228) VIDAL NAQUET (Pierre) "Oedipe á Athénes" , Préface aux *Tragédies de sophocle,* coll. Folio, P. 27, 28.

(229) TODOROV (Tzvetan) "Les catégories du récit littéraire" *Communications* 8, P. 137.

التراث المسرحى العربى الذى لم يعرف نقدا جديا خاصا بهذا النوع الأدبى. وفى هذا المضمار، يبين مفهوم **الموقع كل** الغموض الحاصل فى تطبيق يمنى العيد للمقاربة البنيوية. لقد تبلورت هذه المقاربة انطلاقا من قراءة تودوروف وباختين، لكنها أصبحت فى النهاية، ليست "زاوية رؤية" أو أفقا سرديا فحسب، بل رؤية للعالم تتسع لتشمل الراوى **narrateur** والشخصيات. فلنحاول الآن دراسة دراسة رواية الطيب صالح: **موسم الهجرة إلى الشمال:**

ب- مثال من السردية؛ دراسة: موسم الهجرة إلى الشمال:

١- تقديم الدراسة:

لدراسة هذه الرواية، تنطلق يمنى العيد من مبدإ أنها تطرح فكرة امتلاك الوطن/ الأرض. هذه الرغبة فى نظرها هى المحرك الأساسى للرواية الذى تنجم عنه الهجرة. وتقع الهجرة أيضا على مستوى الفعل الروائي، فى حركيته التى تخلق بنية النص. وليست هذه الحركية حركة ذات جانب واحد، بل هى توتر مقترن بمحور الرواية (تطورها)، من حيث تنشأ كل الدلالات. وهذه النقطة، سيوضحها التحليل التالى حول الزمن، وهو أول عنصر تبرزه يمنى العيد. إن زمن الرواية زمن خيالي، مختلف عن الواقع الاجتماعى وهو يخلق شخصياته الخاصة وأحداثه، وينقسم الزمن الخيالى إلى:

١) زمن السرد "هو زمن الحاضر الروائى أو الزمن الذى ينهض فيه السرد [....] زمن الكتابة الروائية"[٢٣٠] .

٢) زمن الأحداث.

يشمل هذا الزمن ما تسرده الرواية. فهو متجه نحو الماضى وهو الذى يخلق وهمية الواقع. يتشابك هذان الزمنان ومن هذا التشابك ينشئان توترا تتولد منه دلالات الغربة والهجرة. وما تدل عليه هذه القراءة (التأويل) هو إرادة امتلاك الوطن (الأرض) وبعد ما تنتهى يمنى العيد من رسم هذه الحركية، تقسّم الرواية إلى ثلاثة أقسام:

---

(٢٣٠) العيد (يمنى) **فى معرفة النص** ، ص : ٢٢٧ .

١) يتكون القسم الأول من الفصل الأول حيث يهيمن زمن امتلاك الوطن (الأرض). وتلاحظ الناقدة في زمن السرد رجوعا متكررا إلى الوراء.

٢) في القسم الثاني، تجمع يمنى العيد الفصول من ٢ إلى ٩ وتخصص هذا القسم لزمن الأحداث: يحكي مصطفى سعيد قصة ماضيه وفي الوقت نفسه، يحكي وقت السرد في الحاضر امتلاك الراوي لوطنه (أرضه).

٣) يتكون القسم الثالث من الفصل الأخير: ويكرس الرجوع إلى زمن السرد. وتمضي يمنى العيد في دراستها مقدمة تفسيرا ذاتيا للرواية أساسه التقطيع الزمني. تتوقف الدراسة الشكلية عند هذا الحد، وهي التي سنحللها قبل تناول دراسة أخرى ليمنى العيد حول الرواية نفسها.

٢- محاولة لدراسة الزمن:

ينبغي إذا كان الفصل الأول يشكل فعلا زمن السرد، أن نشير إلى أن "مقام السرد" **l'instance narrative** مزدوج (الراوي في بداية الفصل ومصطفى سعيد في نهايته): إن زمن السرد ليس موحدا. إضافة إلى ذلك، ليست مقام التعبير **Instance de l'énonciation** امتزامنا مع عودة الراوي إلى القرية، كما تقول ذلك يمنى العيد. تفتتح الرواية بخطاب يوجهه الراوي إلى مستقبلين [٢٣١] **Narrataires:** "عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة [٢٣٢]، حيث يؤكد سروره بالعودة التي يتذكرها.

"فمقام التعبير" إذن يأتي بعد عودة الراوي، وهو الذي يشكل الزمن صفر، أي الزمن المرجع الذي يمكّن من حساب الأزمنة الأخرى. وهكذا، فقصة العودة هي أول سرد لاحق [٢٣٣]. وهذا السرد هو الذي يوصلنا إلى شخصية مصطفى سعيد، الذي

---

(٢٣١) "كل سرد مكتوب كان أم شفهيا يأتي بأحداث ميتولوجية أو مشكوك فيها وهو يروى قصة أو سلسلة بسيطة من الأفعال في الزمن ، فكل سرد يفترض ليس فقط ليس فقط (على الأقل) ، راو ولكن أيضا (وعلى الأقل) مستقبل يعني ذلك الشخص الذي إليه يتجه الراوي كما وضع ذلك جرالد برنس GIRALDPRINCE في مقدمة في دراسة المستقبل" ، **Poétique** رقم ١٤ سنة ١٩٧٣ .

(٢٣٢) صالح (الطيب) موسم الهجرة إلى الشمال بيروت دار العودة الطبعة ١٤ ، ١٩٨٧ ، ص: ٥,

(٢٣٣) هو أحد أنواع السرد التي عرفها جرار جنت وهو يعني "الموقع التقليدي للنص السردي في الماضي ، وبدون ريب أكثر المواقع ورودا ، في الوجوده III ، ص : ٢٢٩

تم الالتقاء به يوم وصوله. ويتخلى له الراوى عن الكلام، فيصبح متلقيا (مستقبلا). ينتهى الفصل الأول بنقطتين، ثم يبدأ الثانى بهذه الجملة ينطقها مصطفى سعيد: "قصة طويلة لكنى لن أقول لك كل شئ"[٢٢٤] يمثل الضمير (ك) الراوى الذى أصبح متلقيا، إن السرد المستمر خلال الفصل الثانى وهو الفصل الذى يتداخل مع سرد الفصل الأول، يأتى لاحقا ويقع فى زمن أقدم من أول سرد لاحق. فى الفصلين الأولين من الرواية، نجد إذن حالتين سرديتين لكل منهما زمن سرد وزمن أحداث. وفى الواقع، نجد فى الرواية أن سلسلتى الأحداث تلتقى كثيرا كما لوكان سرد الراوى وسرد مصطفى سعيد شيئا واحداً [٢٢٥] .

تتكون قصة عودة الراوى إلى قريته من اكتشافه قصة مصطفى سعيد وفى هذا الإطار العام للرواية، تتداخل شهادات مروية حول حياة مصطفى سعيد. وهكذا، نجد رواية موظف متقاعد ورجل انجليزى فى الفصل الثالث، وتأتى أولى هذه الروايات بسنتين بعد موت مصطفى التى تم إعلانها فى بداية الفصل الثالث دون تحديد للزمن بالنسبة لمقام السرد (الزمن صفر). وتقع الرواية الثانية فى شهر بعد الأولى، ويترك الراوى الكلام لمصطفى سعيد حتى بعد موته، إما فى شكل ذكريات لما حُكىَ له وإما بواسطة رسائل أو قطع من صحيفة، وهذا ما يعطى لمقام سرد مصطفى سعيد بعدا أسطوريا يضيع أصله فى أعماق الزمن. إن هذه التوضيحات تظهر تعقد البنية الزمنية للرواية. فهناك عدة أزمنة سردية وعدة أزمنة للأحداث تتداخل فيما بينها. ونحن لا نوافق يمنى العيد فى تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام: فزمن السرد وزمن الأحداث (نرى أن هناك أكثر من واحد) يتداخلان تقريبا فى كل فصول الرواية ماعدا الفصل العاشر. وهو الفصل المخصص كليا للراوى ، وهو محدود فى الزمن (بضع دقائق) وفى المكان كذلك. وتجرى أحداث هذا الفصل مباشرة بعد الفصل الذى قبله.تتركز القصة حول

---

(٢٢٤) نفسه ، ص : ٢٣ .

(٢٢٥) هناك آثار كثيرة فى الرواية توحى بتشابه الراوى مع مصطفى سعيد : الحب الذى يكنه لزوجته وإيهامها بصورته الشخصية فى المرآة وكأنه رسم لمصطفى سعيد .

الراوى الذى يحكى ماجرى له، وهنا نجد مقام السرد الذى ظهر فى بداية الرواية والذى لايتوقف بسبب مقامات أخرى.

ثم إن تقطيع يمنى العيد يفترض أن القسم الثانى (الفصول من ٢ إلى ٩) لايتكون إلا من الأحداث، دون الاشارة إلى زمن التعبير .Temps de l'énonciation بيد أن زمن السرد Temps de la narration وزمن الأحداث Temps des évenements مقترنان دائما وحتى فى الفصل الأخير، لايقع "الأنا" الراوى و"الأنا" الذى يدخل فى الماء "دخلت فى الماء" على نفس المستوى الزمنى وليس صحيحا ما تؤكده يمنى العيد من أن زمن السرد هو زمن كتابة الرواية ، أى أن الكاتب الذى يكتب الرواية ليس هو الراوى الذى يحكى القصة. يقول جنت :GENETTE "إن وضعية الروى لحكاية خيالية لايمكن **ارجاعها أبدا** إلى وضعية الكتابة" (٢٣٦) .

لتحليل هذه الدراسة، التزمنا إلى حد الآن بمنطقها. وإذا ما ابتعدنا عن هذا المنطق، أخذنا على يمنى العيد كونها تخلط بين زمن السرد Temps de la narration ومقام السرد Instance narrative، وهذا أكبر مأخذ جدى يمكن أن يوجه لها، فإذا كان -زمن السرد- كما تقول- هو الحاضر الروائى، فهذا الزمن هو حاضر فعل قول الراوى وكما يقول جنت "إن تحديد زمن مقام السرد هو ببداهة موقعه النسبى من التاريخ" (٢٣٧) .

لاتتطرق يمنى العيد فى دراستها لمقام السرد وهى إذن لا تشرح ما هو الفرق بين الفعل السردى والقصة، وهذا محرج لأن زمن السرد يدل على شئ آخر، أى الزمن الذى يخصصه النص لكل حدث خيالى ، ويمكن حسابه بحجم نصى. هذا الزمن السردى هو الذى يتعارض عادة مع زمن الأحداث، كما نجد عند الصافى وحيد فى أطروحته: **موسم الهجرة إلى الشمال، محاولة لقراءة شاملة**، ويمنى العيد تضع جدولا بيانيا لتوضيح تقطيع الرواية والتعارض بين هذين الزمنين.

---

(236) GENETTE (Gérard), *Figures III*, P. 227 .

(٢٣٧) نفسه ، ص : ٢٢٨ .

الجدول البياني: لوحة توضح (حسب يمنى العيد) مقاطع الرواية ومستويات الزمن فيها.

المقطع الزمن	١	٢	٣
زمن القص	زمن لتملك الراوى لوطنه ومعه وبتفاوت أهل القرية > استمرار زمن تملك مصطفى سعيد لوطنه. بمفرده > غربة .	زمن لتملك الراوى لوطنه يتخلخل .	زمن تملك الوطن وطرح السؤال .
زمن الوقائع		حضور لزمن الوقائع يتداخل وزمن القص مصطفى سعيد يروى زمن الوقائع يتجه نحو أن يكون زمن القص .	

تجدر الإشارة أولا إلى كون يمنى العيد تخلط بين التأويل والنقد البنيوى بإعطائها معنى (دلالة) لزمن الرواية (أى زمن امتلاك الوطن/ الأرض). لكن هذا البيان يُمَكِّنُ أساسا من استيضاح حدود الخلط بين وضعية السرد وزمن السرد، ويبدو أن مستويات الزمن التى تتكلم عنها يمنى العيد هى المستويات السردية. ففى نظرها، زمن السرد Temps de la narration هو حكاية الراوى Recit du narrateur، وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية Recit second حكاية مصطفى سعيد التى تتداخل مع الحكاية الأولى. وهذا ما يفسر بقاء خانتين فارغتين، كما لو كان لزمن السرد وجود وحده أو لزمن الأحداث وجود خارج السرد.

انطلاقا من هذا التحليل الزمنى ، ستحاول يمنى العيد دراسة حول معنى الرواية، أساسها الانتماء للوطن (الأرض).

٣- نظرية الموقع والحوارية:

بعد ثلاث سنين، ستتابع يمنى العيد دراستها وتضيف أخرى تحت عنوان "بنية الموقعين فى موسم الهجرة" والموقعان هما موقع الراوى الذى هو شخصيته فى نفس الوقت، وموقع مصطفى سعيد شخصيته وراويا كذلك. يظهر الفعل السردى فى الرواية كصراع بين هذين الموقعين، فى شكل حوار لأن لكل موقع خطابه الخاص، ويتعلق الموقعان بالعلاقة مع الوطن.

فالنسبة للراوى: "هى علاقة انتماء لزمن ماضوى يتكرر"[(٢٣٩)] أما بالنسبة لمصطفى سعيد فإن الانتماء إلى الوطن يتأجج بواسطة نشاط مصطفى فى قريته وهو يمر إذن بزمن تطوري.

فكل من الاثنين درس فى الخارج، لكن التجربة التى حصل عليها كل منهما هى التى تفسر اختلاف حياتهما فى السودان بعد العودة. وتقيم يمنى العيد لائحة دقيقة

---

(٢٣٩) العيد (يمنى) الراوى والموقع والشكل ، ص : ١٠٨ .

بهذه الاختلافات (مثلا، يعود الراوى من الخارج ليعيش فى قريته، بينما يعود مصطفى سعيد ليعيش فى قرية لاينتمى إليها، إذ يعتبر أجنبيا، مهما كان سودانيا).

بعد هذه المقارنة، تواصل يمنى العيد قائلة إن العلاقة مع الغرب غائبة من خطاب الراوي، بعكس ما حصل فى خطاب مصطفى سعيد، وانطلاقا من هذا، تُظْهِرُ اختلاف الموقع بالنسبة للوطن: فالراوى لم ينقطع أبدا من السودان، موقعه بالنسبة للوطن لم يتغير على امتداد الرواية، وليست الشهادة (دبلوم) فى رأيه إلا رمزا له قيمة تطبيقية؛ فى حين أن مصطفى سعيد يرى أن امتلاك الوطن ينبغى أن يقوم انطلاقا من موقع جديد، لهذا، فهو يمارس قطيعة مع ماضيه الذى يخبئه ليتموقع بالنسبة للوطن فى موقع جديد يمتاز بالتغيير على كل مستويات الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ويتمثل تعليق يمنى العيد عبر مفهوم الموقع فى إبراز ما قد صرح به النص بجلاء. فالصورة التى تميز بها الراوى مثلا، هى فى الحقيقة تكرار لكلامه نفسه: "لقد عشت أيضا معهم، ولكننى عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم، كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة أراها بعين خيالى أينما التفت"(٢٤٠). يتضح إذن أن الموقع يرمى إلى تقطيع النص انطلاقا من رؤى الأشخاص المختلفة للعالم لجعلها على اتصال أو فى صراع بعضها مع البعض. ويتقاطع مفهوم الموقع عند يمنى العيد مع الحوارية عند باختين، لكن فيما يتعلق بالتطبيق، فهى لاتتجاوز دراسة المضمون الملائمة للنص.

لن يكون معنى خلاصتنا مختلفا عن معنى أوديب ملكا. إن يمنى العيد لم تتوصل إلى الاستفادة من مكتسبات البنيوية (الظاهرة هنا فى مجال الزمن) وكأن يمنى العيد لاتستطيع الحركة، بسبب بحثها عن معنى أو حقيقة النص التى تريد إبرازها (الشعور الوطنى) أما فى الدراسة الثانية، فيؤدى مفهوم الموقع إلى تحليل قريب من تحليل أوديب ملكا، وهو متزامن معه.

---

(٢٤٠) الطيب (صالح) الأعمال الكاملة موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت ١٩٨٨، ص: ٥٢.

بما أن الموقع نشأ من الحوارية البختينية، فيمكن تطبيقه على كل نص أدبي، على أوديب ملكا وموسم الهجرة. ونذكر بأن تولستوى، قد وصفه باختين أولا بأنه حوارى dialogique ثم بأنه مونولوجي، monologique، وخصصت صفة الحوارية بعدها لدوستيفسكى الذى كانت حواريته أعلى.

جـ- مثال لدراسة قصيدة:

فى كتابها، فى القول الشعرى، تتناول يمنى العيد قصيدة "الزمن" لأدونيس [٢٤١].

حاضنا سنبلة الوقت ورأسي برج نار:
آخر العهد الذي أمطر سجيلا يلاقي أول العهد. الذي يمطر نفطا.
وإله النخل يجثو لإله من حديد،
وأنا بين الإلهين الدم المسفوح، والقافلة المنكفئة
أتقرى ناري المنطفئة
وأري كيف أداري
موتي الجامح في صحرائه
وأقول الكون ما ينسجه حلمي.... تنحل الخيوط
وأرى نفسي في مهوى واسترسل في ليل الهبوط
وأرى الأشياء دولاب دخان وأرى العالم صيدا:
مدت المائدة/ الأجساد بقل والمواعين رؤوس.

---

(٢٤١) العيد (يمنى) فى القول الشعرى ص : ٣٠ .

١- تقديم:

تبدأ يمنى العيد بإبراز وحدات النص التى يشكل البيت الأول أولاها، وهى زمن وضعية الشاعر، وتشكل مقدمة للوحدات الشعرية التابعة، هذه الوحدة الأولى تخبر برؤية الشاعر: من أعلى حصن، وبواسطة عين لها مميزات النار، يستطيع الشاعر رؤية فضاء تاريخى شاسع. وتتكون الوحدة الثانية من البيتين المواليين حيث يتحدد مايراه الشاعر وهكذا تشرح يمنى العيد: "أمطر سجيلا:" تحيل هذه العبارة إلى زمن جاهلى كانت قبائل عربية قد أمحقت فيه بسبب ذنوبها. وتقارب يمنى العيد كلمات: "أمطر"، "سجيلا" و"بترولا"؛ البترول والسجيل سمتان لفترتين منفصلتين زمنيا، لكن تلتقيان كما لو كان الزمن متوقفا. إن "سنبل الزمن" يخلق تناسبا متناقضا بين هذين الزمنين، وهذا التناسب هو الذى يعطى بنية النص (ولا توضح يمنى العيد محل التناقض، الذى قد يكون فى الزمن المتوقف والمتحرك فى آن).

تتميز هذه البنية بمنطق الخطاب. فالزمن الثابت الذى يشكل الفترتين يمتلكه "إله النخل". ووصف هذا الاله بأنه أسفل يشير إلى معنى التلاقى بين الحقبتين (الفترتين) الشئ الذى تؤوله يمنى العيد على هذا النحو: إن رؤية الشاعر تتجاوز الزمن العربى الذى يتكون حقله الدلالى من: "صحراء"، "قافلة، "سجيل" إلى الزمن الغربى وميزته الحديد.

أما المقطع الثالث، فيتكون من الأبيات ٤، ٥، ٦، ٧: "تتبنى الوحدة الثالثة إذن على الوحدتين الأوليين"[٢٤٢] .

وتأتى الوحدة الرابعة المتكونة من البيت الموالى "وأقول إن الكون..." لتنفتح القصيدة على زمن آخر: زمن الحلم والمستقبل. لكن زمن الحلم هذا "يبدو عاجزا عن النهوض بالقول وتغيير زمنه"[٢٤٣] .

---

(٢٤٢) نفسه ،ص : ٣٢ .

(٢٤٣) نفسه ، ص : ٣٣

لهذا، وأمام عجز زمن الحلم عن فرض نفسه فى الخطاب، يعود النص فى وحدة خامسة، إلى زمن وضعية الشاعر التى افتتحت بها القصيدة.

إن الترابط البنيوى يُمَكِّنُ القراء من بناء عالم القصيدة الخيالى، بناء مغايرا لبناء الشاعر. وهذه الوضعية المختلفة هى التى تخلق الحوار.

٢- تفسير تقليدى:

تنشأ الملاحظة الأولى من مفارقة. فيمنى العيد قد أكدت فى فى معرفة النص أن قصائد الشعر الجديد لايمكن دراستها إلا ككيان موحد، بعكس القصائد الكلاسيكية: "{البيت للمتنبي} أستطيع أن أفهمه وأشرحه كبيت مستقل، وإن كان فهمى يحتاج، كى يتعمق إلى النظر فى القصيدة كلها أو فى أدب المتنبئ كله وربما فى أدب المرحلة [...] غير أنى حين أقرأ هذه العبارة، التى اختارها صدفة للشاعر بول شاؤول من ديوانه الجديد وجه يسقط ولايصل فإنى لا أستطيع أن أفهم دلالتها إلا فى نطاق النص ككل، وربما فى نطاق الديوان كله"[٢٤٤] .

بيد أنها تعلن فى مقدمة دراستها حول "الزمن" أنها لن تتناول إلا قطعة منه [٢٤٥] ، وإذا أخذنا تصريحاتها فى الاعتبار، فإن دراستها ستتأثر بهذا التحديد الأولِّيّ، وستصبح غير واردة.

وتقول أيضا: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية"[٢٤٦] إلا أنها فى هذه الدراسة لاتتجاوز تحليلا من نوع تفسير النص، حتى وإن كانت تبرز المقاطع انطلاقا من المعنى.

---

(٢٤٤) العيد (يمنى) فى معرفة النص ، ص : ٩١ - ٩٢ .

(٢٤٥) وقد رأينا أنها تحلل مقطعًا آخر من هذه القصيدة فى نفس الكتاب لكى تميز بين هذه المفاهيم ، الإيقاع ، الموسيقى ، الإنزياح .

(٢٤٦) العيد (يمنى) فى القول الشعرى . ص : ٩ .

وفى كل وحدة، توفر يمنى العيد توضيحا للغة أدونيس الشعرية وخاصة بعض النقاط الغامضة مثل "أمطر سجيلا"، بالإضافة إلى أن هذه التوضيحات ليست صحيحة فى بعض الأحيان.

فالتشبيه البليغ فى البيت الأول "رأسى برج نار" لايعنى أن الشاعر "فوق برج يرى منه ...". يشير التشبيه إلى وجه (ولو لم يكن بديهيا)، وليس إلى وضع مكانى للشاعر.

من جهة أخرى، تعطى يمنى العيد توضيحات تاريخية -أسطورية بخصوص العبارة "أمطر سجيلا"، لكنها جد عامة وخاطئة: لايتعلق الأمر بقبائل، بل بجيش امبراطور الحبشة إبرهة الذى سحقته طيور أرسلها الله لترميه بحجارة من سجيل: وهذا جزاء سعيه إلى الكعبة لتحطيمها، سنة مولد محمد رسول الله، (صلى الله عليه وسلم) وقد جاءت هذه القصة فى القرآن، كما تذكر بذلك يمنى العيد، لكنها لاتحدد أن الأمر يتعلق بالأحباش، وليس بالعرب [٢٤٧]. إن عدم دقة التوضيحات دليل على أن يمنى العيد لم تحط بالبعد الدينى ولا بالإيحاء الصحيح لهذه العبارة البيانية.

٣- قارئ الشعر:

إذا كان شرح القصيدة تقليديا تماما، فإن بعض الملاحظات حول دور القارئ وغاية الناقد تبدو محددة. فى دراستها حول أوديب ملكا، تكلمت يمنى العيد عن فكرة قراءة نقدية قريبة مما تعرضه هنا بشكل أكثر تفصيلا.

لكن الدراسة التى بين أيدينا لاتتناول المسرح حيث التبادل مباشر أكثر بين الممثلين والشخوص والمشاهدين (وليس القراء)، وحيث تتعدد وسائل الاتصال (الديكور، الأزياء، الإنارة، أدوار الممثلين). إن التغيير اللفظى، ربما كان سببه هذا الاختلاف فى طبيعة التبادل الذى يتم ، فى الشعر، عبر اتصال مباشر مع اللغة.

(٢٤٧) هذه القصة جاءت فى كتاب الطبرى *Les prophétes et les rois de Salamon á la chute des Sassanides,* chronique traditionnelle traduite par Hermann Zotemberg, Paris. Sindbad, coll. Islam 1980 P. 270 .

وسنوضح أن هذا التغيير أو اللفظ يترجم فى الواقع فشل هذه القراءة النقدية التى ترتكز حول الحوار، وهكذا، وبفضل ترابط القصيدة البنيوي، تعيد إبداعية القارئ بناء ما قرأ في مخياله. نشير هنا إلى أن يمنى العيد عند ما تجعل البنية مساوية لنظام الخطاب، لاتستغل بنية القصيدة الأصلية التى تحطم تتابع المنطق الخطابى. فقط، تسجل تدرجا فى القراءة انطلاقا من المعنى الذى أعطته للقصيدة. إن هذه الذاتية التأويلية هى النتيجة الحتمية لابداعية القارئ التى يمكن أن تؤدى إلى الحوار، حسب يمنى العيد. نعود إذن إلى مفهوم الموقع عند الناقدة: إن ما يُمَكِّنُ من الحوار هو الفرق بين موقع الشاعر وموقع القارئ. ونلاحظ، مرة أخرى، تأثير باختين، مرورا بتودوروف، فى المطالبة بنقد حوارى يقع خارج النقد الكامن فى الذات والنقد الدغمائى. كما يقول تودوروف TODOROV: "إن النقـــد: الحـــوارى يتكلم عن الآثار، ولكن يتكلم للآثار ومعها"(٢٤٨) . على هذا النحو، يكون النص خطابا يتحاور معه خطاب الناقد، وكلاهما يدفعه البحث عن الحقيقة، يورد تودوروف هذه الفكرة لباختين " لكى يوجد حوار لابد أن تطرح الحقيقة كأفق وكمبدإ ينظمها"(٢٤٩). ويمكن أن نتساءل ببساطة: هل إعادة البناء التى تتكلم عنها يمنى العيد تؤدى فعلا، إلى حوار؟، تبدو القصيدة فى نظرها أشبه ما تكون بنتيجة ذاتية، ووسيلة لذاتية أخرى (ذاتية القارئ أو الناقد) التى تمكن من بلورة إبداع خاص، لكن، لايبدو أن ثمة طريقة أو اتصالا بين الإثنين، بدل الحوار، نجد حوارات داخلية (للشاعر أو للقارئ) أو نجد مخيالين. وتبين دراسة قصيدة أدونيس انفصاما بين الكلام النظرى والتطبيقى عند يمنى العيد: لايوجد هنا أى تحليل للانزياح glissement أو الايقاع اللذين هما عنصران مكونان للشعرية فى نظرها.

وتجدر الإشارة إلى تأثير آخر لـ: BRECHT برخت هو تأثير يتبين من دراسات يمنى العيد النقدية ومن الطريقة التى ستتجه بها التأثيرات السابقة اتجاها جديدا: يتواصل تأثير الحوارية البختينية، مثلا، من خلال "النقد الحوارى".

---

(248) TODOROV (Tzvetan) Critique de la critique, P. 185, 186.

(٢٤٩) نفسه ، ص : ١٨٧ .

إن استعمال المفاهيم المأخوذة من النقاد الغربيين يترجم أحيانا عدم دقة معانيها، ففي دراسة الزمن فى موسم الهجرة لاتأخذ الناقدة فى الاعتبار الزمنية البديهية التى يمكن حسابها كحجم النص، أما المفاهيم الخاصة بيمنى العيد، والتى نسجتها على امتداد قراءاتها لهؤلاء النقاد الغربيين، فهى تختلف بحسب القراءات. فمثلا، تم تعريف "الموقع" انطلاقا من زاوية الرؤية التى تناولها تودوروف TODOROV، ثم جمعت الرؤية والصوت (أى الشخص البؤرى focal و الراوى). واقتربت من باختين وأخيرا أخذت هذه الكلمة معناها الماركسى تماما وهو معنى قريب من "رؤية العالم": عالم يشمل الشخوص والراوى بواسطة برختBRECHT، والكلمة فى الأصل نشأت عند ناقد بنيوي.

نلاحظ إذن نوعا من الالتزام لإيديولوجية أولى يؤكده هدف يمنى العيد: فى دراستها لموسم الهجرة فهى تريد أن تقف على (تجليات الانتماء إلى الوطن الأرض). ويتجلى ذلك أيضا فى اهتمامها الخاص بأحد مبادئ التحليل البنيوى وهو الزمن، فهذا المبدأ يمكن من تناول النصوص المدروسة كمواجهة بين عالمين وحتى كرؤيتين للعالم: إن زمن الآلهة فى صراع مع زمن البشر فى أوديب ملكا والغرب فى صراع مع الشرق فى موسم الهجرة وقصيدة "الزمن".

خلاصة عامة

إذا ما اعتبرنا وجهة نظر النقاد الغربيين، فإن استيعاب فكرهم من خلال يمنى العيد وخالدة سعيد لايبدو صلبا ولا كافيا. وتبقى مناهج الناقدتين واهية.

لكن، يجب أن نتساءل عن مدى صلاحية السؤال المطروح في التمهيد : إلى أي مدى تم استيعاب المفاهيم المأخوذة من الغرب؟

هل الاستيعاب مرادف للنقل و (المحاكاة)؟ بالتأكيد، لا. فيمنى العيد وخالدة سعيد أرادتا اقتراح (أو تقديم) نقد جديد انطلاقا من أدوات جديدة تم اختيارها من فكر موحد لاتأخذان منه إلا ما يهمهما.

وقد انطلقت الناقدتان في اخذهما من آفاقهما الثقافية (الفكرية). فإذا كانت خالدة سعيد أخذت من ياكبسون JAKOBSON مفهوم التوازي، وإنها استغلته لدراسة الشعر الحر: فهي إذا، استطاعت ملاءمة هذا المفهوم مع منهجها لأنها كانت في حاجة لأداة جديدة لشرح شعر جديد.

وتلتقي يمنى العيد وخالدة، سعيد في هذه النقطة، وبما أن همهما هو تقييم أشكال أدبية جديدة، فقد اتجهتا نحو الخارج بدافع وهدف محددين مسبقا للنقد هما اللذان أديا إلى تحريف التأثيرات. ولهذا، فإن أشكال التأثير تختلف بينهما. تتجه يمنى العيد نحو باختين BAKHTINE ولوكاتش LUKACS من أجل محاولة تجديد النقد الماركسي القديم وذلك لأنها تهتم بالجانب الاجتماعي في النص، أما خالدة سعيد التي تهدف إلى كشف معنى أو كنه النتاج الأدبي، فتتجه بداية إلى البنيوية، وهذا الاتجاه هو الذي يقربهما.

فكل منهما تعتبره وسيلة لتحسين منهجها النقدى الخاص، وتستعمله على وجه الخصوص للبحث عن معنى النتاج: معنى يظل دائما اجتماعيا عند يمنى العيد بينما يتحول ويتغير عند خالدة سعيد، وذلك لارتباطه بالنتاج المدروس. وكل منهما تتأثر باكتشافات الفكر، موسعة حقل الأدب ومحددة حقل النقد، فى حركة مزدوجة متناقضة فى ظاهرها. وإذا كان منعطف يمنى العيد يحكمه مبدأ حاضر فى كل وقت وهو الجانب الاجتماعي، فإن خالدة سعيد تبدو غير مقيدة بأى نظام، لهذا، فإن تأثراتها تتخذ أشكالا مختلفة: التحليل النفسى ، البنيوى، نقد الكاتب والنقد الجامعى .

وإذا كان بإمكاننا القول إن كلا من الناقدتين قد استعملت النقد الغربى فى ضوء أفقها الخاص، وإن هذا النقد قد تم استيعابه لأن البنيوية، مثلا، استغلت أحسن استغلال، إلا أن هذا النقد يبدو غير موحد. وهكذا، نرى النقد الغربى وإن كان تم استيعابه بمعنى فهمه (رغم بعض الأغلاط التى أشرنا إليها)، فإنه لم يُسْتَوْعَبْ، بمعنى الإذابة فى الثقافة المتلقية. وعند تناول دراسات الناقدتين، يجد القارئ العربى العنصر الأجنبى وكأنه معين، كما لو كانت الناقدتان تجعلان من النقاد الغربيين غطاء لضمان صلاحية منهجيهما. وهنا نلمس أثر القطيعة فى شكل التفكير، لأن النقد الجديد لم يهيأ له كما وقع فى فرنسا بواسطة تطور العلوم الإنسانية.

والناقدتان، بالإضافة إلى نقاد آخرين، قد أرستا دعائم البنيوية الأولى فى العالم العربي. وبعد أن أصبحت الأرضية صالحة، تستطيع الأجيال التابعة أن تحوز هذه المناهج الجديدة التى ستنصهر فى الحقل الثقافى ، مثلما أصبحت الرواية نوعا أدبيا عربيا بشكل نهائي.

وهذه الإرادة فى حوزة وامتلاك الأنواع الثقافية الغربية تشكل عنصرا من عناصر الحوار الكبير بين الحضارات، فكثير من المثقفين العرب متأكدون من أن عليهم مسؤولية تاريخية هى دفع مجتمعهم للدخول فى العالم الحديث بهذه الوسيلة، محتذين مثل الحضارة العربية القديمة التى كانت منفتحة على التأثيرات الإغريقية، اللاتينية، لكن هذا الحوار موجود كذلك فى الاتجاه الآخر، ففى كتاب الحب والغرب، يوضح دنى دروجموه DENIS DE ROUGEMONT . تأثير الشعر العربى على شعراء البلاط فى

قصائدهم الوجدانية. ويستعمل الكاتب دليلا جغرافيا (وموضوعاتيا) فى نفس الوقت: "وهكذا التقت البدع الروحية مع البدع الناجمة عن الرغبة القادمتين من نفس الشرق بواسطة ضفتى بحر الحضارات فولد النموذج الغربى لأدب الحب العذرى"(٢٥٠) . فى زمننا، يبدو أن الحداثة فى الثقافة الغربية تأتى أيضا من الحوار مع الآخر. فغوكين GAUGUIN مثلا، يصل إلى أوج إبداعه فى بولينزيا، فيما كان يعتبره جنته التى يتابع فيها بحثه الروحى والفنى. ويقول جل رانيه GILLES NERET إنه كان يكرر لصديقه دانيال مرفد DANIEL MONFREID "ليكن دائما أمام أعينكم الفارسى، الكنبودجى، وقليل من المصرى. والخطأ الكبير هو الإغريقى مهما كان جماله"(٢٥١) .

لكنه ليس الوحيد الذى وجد مصدر إلهامه فى ثقافة الآخر:فالتكعيبية le cubisme نشأت انطلاقا من. DEMOISELLES D'AVIGNON لبيكاصو PICASSO، الذى يهتم بالفن الزنجى وهو الفن الذى أثر فى المجال الأدبى من خلال السرياليين.

وقد نشأ المسرح الجديد فى فرنسا بعد دخول المسرحيين الشماليين: إبسن وسترنبرك STRINGBERG IBSEN، وكذلك بعد اكتشاف المسرح البالينى.BALINAIS والفن المكسيكى الذى أدخله آنتوانين أرتو ANTONIN ARTAUD، وقد لعب الروائيون الأمريكيون دوسباسوس وفولكنير. FAULKNER DOS PASSOS دورا مهما فى تطوير الرواية الجديدة.Nouveau roman

توضح أكثرية هذه الأمثلة كيف أن الحداثة تتغذى من التراث الذى تلائمه مع لغة جديدة؛ وكيف أن المكان ليس له أهمية بالنسبة لمن يريد أن يصدر رؤية جديدة للإنسان. وقد فهمت ذلك خالدة سعيد ويمنى العيد: إن التراث ينبعث بواسطة العنصر الأجنبي، وهذا مايسمح لرؤية جديدة أن يُعَبَّرَ عنها بواسطة التقليد، ولايمكن التفريق بين العنصرين.

(250) ROUGEMONT (Denis de), *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, U.G.E.. 10/18, P. 118 .

(251) NERET (Gilles), "Gauguin, le sauvage du pérou", *Connaissance des arts*, numéro spécial consacré Gauruin, janvier 1989.

وعليه، فلا تملك الثقافة العربية إلا أن تزداد غنى بالرافد الأجنبى . لكن يجب أن يكون هذا الرافد منسجما مع مشروعها وحقلها الثقافى المتلقى: فبيكاصو PICASSO أخرج من هذا الفن الزنجى التكعيبية CUBISME وليست استنساخا جافا أقل شأنا من النسخة الأصلية.

هنا يَكْمُنُ اللوم الذى يمكن توجيهه لخالدة سعيد ويمنى العيد وهو مأخذ ينبغى ألا يطغى على أهمية عملهما. لأنهما قد استطاعتا تجديد النقد الأدبى العربى الذى لايزال فيه اتجاه يخضع لمعايير الحكم، فى بلد يعيش المأساة وفى عالم دائم الحركة.

المراجع باللغة العربية

* سعيد (خالدة) البحث عن الجذور بيروت دار مجلة شعر ١٩٦٠ حركية الإبداع بيروت دار الفكر ,١٩٧٩

* العيد (يمنى) ممارسات فى النقد الأدبى بيروت دار الفرابى ,١٩٧٥

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقى فى لبنان بين الحربين بيروت دار الفرابى ,١٩٧٩

* فى معرفة النص بيروت دار الآفاق الجديدة ,١٩٨٣

*الراوى الموقع والشكل بيروت مؤسسة الأبحاث العربية ,١٩٨٦

* فى القول الشعرى الدار البيضاء دار توبقال ١٩٨٦

* تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى بيروت دار الفرابى ,١٩٩٠

كتب فى الأدب المقارن باللغة العربية.

* عوض (لويس) المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث القاهرة معهد الدراسات العربية ,١٩٦٢

* الخطيب (حسام) المؤثرات الأجنبية على القصة السورية دراسة تطبيقية فى الأدب المقارن ,١٩٨٠

* بعض الكتب المترجمة إلى اللغة العربية من النقد الغربي.

* بارت (رولان) درجة الصفر للكتابة ترجمة محمد برادة بيروت دار الطليعة ,١٩٨٠

بارت (رولان) لذة النص ترجمة فؤاد صفا وحسن سبحان، الدار البيضاء، دار توبقال ,١٩٨٨

باختين (ميخائيل) الماركسية وفلسفة اللغة ترجمة يمنى العيد ومحمد البكرى المغرب الدار البيضاء دار توبقال ١٩٨٦ .

بارت (رولان) درس السميوطيقية ترجمة بن عبد العالى، الدار البيضاء دار توبقال ,١٩٨٦

كابان (جان لوي) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ترجمة فهد عكام سوريا دمشق دار الفكر ,١٩٨٢

أسكار بيت (روبار) سسيولوجية الأدب بيروت دار عويدات ,١٩٧٨

جنت (جيرار) مدخل لجامع النص المغرب الدار البيضاء. دار توبقال المعرفة الأدبية ,١٩٨٦

مونان (جرج) مفاتيح الألسنية ترجمة طيب بكوش تونس المنشورات الجديدة ,١٩٨١

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي تأليف جماعة من الكتاب ترجمة د. رضوان ظاظا مراجعة د. المنصف الشنوفي عالم المعرفة ٢٢١ بسنة ,١٩٧٧

بروب (فلادمير) مرفولوجية الخرافة المغرب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ,١٩٨٦

سوسير (فردناند) محاضرات في الألسنية العامة ترجمة يوسف غارى ومجيد النصر بيروت دار النعمان للثقافة ١٩٨٤ تودوروف (تزفتان) نقد النقد ترجمة سامي اسويدان بيروت معهد الانماء القومي ,١٩٨٧

كتب النقد الجديد العربي.

عبد الرؤوف (محمد عوني) القافية والأصوات اللغوية دراسات مقارنية القاهرة دار الأنجلو ,١٩٧٧

أبوديب (كمال) في البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن بيروت دار العلم للملايين , ١٩٧٤

أبو ديب (كمال) نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهليي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٨٦

أبو ديب (كمال): في الشعرية بيروت مؤسسة الأبحاث العربية ,١٩٨٧

أبو ديب (كمال): نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٨٦

أبو منصور (فؤاد) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا بيروت دار الجيل ١٩٨٥,

أبو نادر (موريس) الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة بيروت دار النهار ١٩٧٩ .

أدونيس مقدمة الشعر العربى بيروت دار العودة ١٩٧١

أدونيس زمن الشعر بيروت دار العودة ,١٩٧٢

أدونيس صدمة الحداثة بيروت دار العودة ,١٩٧٨

أدونيس مقدمة في النقد الأدبي بيروت الشركة العربية للدراسات والنشر ,١٩٧٩

أدونيس الشعرية العربية بيروت دار الأداة , ١٩٨٥

بو عليبه (محمد) محاضرات فى الأدب والنقد منشورات جامعة نواكشوط ,١٩٩٩

العوفي (نجيب) درجة الوعى في الكتابة، دراسات نقدية الدار البيضاء دار النشر المغربية ١٩٨٠ .

العزب (محمد أحمد) عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ورؤية فنية القاهرة دار المعارف ١٩٨٠ .

بكار (يوسف حسان) بناء القصيدة العربية القاهرة دار الثقافة ١٩٧٩ .

داغر (شربل) الشعرية العربية الدار البيضاء دار توبقال ١٩٨٨ .

ابن ذريل (عدنان) اللغة والأسلوب دمشق اتحاد الكتاب ١٩٨٠ .

داوود (أحمد يوسف) لغة الشعر دمشق دار الثقافة ١٩٨٠ .

فضل (صلاح) النظرية البنائية فى النقد الأدبى القاهرة مكتبة الأنجلو مصرية ١٩٧٨ .

فضل (صلاح) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي القاهرة اتحاد العام للكتاب ١٩٧٨ .

فضل (صلاح) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته بيروت دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥ .

زكريا (إبراهيم) مشكلة البنية القاهرة مكتبة مصر ١٩٧٦ .

كليتو (عبد الفتاح) الأدب والغرابة دراسات بنيوية فى الأدب العربى بيروت دار الطليعة ١٩٨٢ .

لطفى (مصطفى) اللغة العربية في إطارها الاجتماعى داراسات فى علم اللغة الجديد بيروت معهد الإنماء العربى ١٩٧٦ .

المرعى (فؤاد) مقدمة في علم الأدب بيروت دار الحداثة , ١٩٨١

المسدى (عبد السلام) الأسلوب والأسلوبية تونس الدار العربية للكتاب , ١٩٧٧

المسددى (عبد السلام) النقد والحداثة بيروت دار الطليعة , ١٩٨٣

المطلبى (مالك يوسف) في التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي منشورات وزارة الثقافة دار الرشيد بغداد , ١٩٨١

مفتاح (محمد) في سيمياء الشعر القديم نظرية تطبيقية الدار البيضاء دار الثقافة ١٩٨٢,

شكري (محمد عياض) موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية القاهرة دار المعارف ,١٩٧٨

المتولى (أحمد) الإعلام والنقد الأدبى القاهرة دار المعارف ,١٩٧٨

الناقوري (إدريس) المصطلح المشترك: دراسة فى الأدب المغربى المعاصر الدار البيضاء الدار المغربية للنشر ,١٩٧٧

الناقوري (إدريس) المصطلح النقدى؛ فى نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية الدار البيضاء الدار المغربية للنشر ,١٩٨٢

بنيس (محمد) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت دار التنوير للطباعة والنشر الطبعة الثانية ,١٩٨٥

بنيس (محمد) حداثة السؤال؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة دار التنوير للطباعة والنشر ,١٩٨٥

قاسم (عدنان حسن) لغة الشعر ليبيا المنشأة العامة للنشر ,١٩٨١

قاسم (سيزا) بناء الرواية بيروت دار التنوير للطباعة والنشر ,١٩٨٥

الشمعة (خلدون) المنهج والمصطلح مدخل إلى أدب الحداثة دمشق اتحاد الكتاب العرب ,١٩٧٩

سويدان (سامى) أبحاث فى النص الروائى العربى بيروت مؤسسة الأبحاث العربية ,١٩٨٦

ثابت (محمد رشيد) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عسى بن هشام، تونس الدار العربية للكتاب ١٩٧٥ .

الطرابلسى (محمد هادى) خصائص الأسلوب فى الشوقيات تونس منشورات الجامعة ١٩٨١

عصفور (جابر) مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى القاهرة دار الثقافة ١٩٧٨

عصفور (جابر) المرايا المتجاورة، دراسة فى نقد طه حسين القاهرة الهيئة العامة للكتاب ,١٩٨٣

عثمان (اعتدال) قراءات في الشعر بيروت دار الحداثة ١٩٨٨

الواد (حسن) القصصية في رسالة الغفران تونس الدار العربية للكتاب ١٩٧٦ .

الورتي (السعيد) لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية الاسكندرية الهيئة العربية للكتاب المصريين ١٩٧٠ .

ياسين (السيد) التحليل الاجتماعى للأدب القاهرة المكتبة انجلو مصرية ١٩٧٠ .

اليوسف (يوسف) الشعر العربى المعاصر دمشق اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠ .

اليوسف (يوسف) مقالات فى الشعر دمشق وزارة الثقافة ١٩٧٥ .

المراجع باللغة الأجنبية

مراجع النقد الأدبى

حول الماركسية

ALTHUSSER (Louis) *Pour Marx* Paris, Maspéro, 1968.

ALTHUSSER (Louis) et BALIBAR (Etienne), *Lire le Capital,* Tome I et II, Paris, 1968 pour le tome I et 1970 pour le tome II.

MARX, ENGELS, LAFARGUE, STALINE *Marxisme et Linguistique*, Paris, Payot, 1977.

SEVE (Lucien) *Structuralisme et dialectique* Paris, Editions sociales, Coll. Essentiel, 1984.

حول النقد الأدبى والماركسية

BAKHTINE (Mikhaïl), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire,* Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Poétique de Dostoievski,* Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Le marxisme et la philosophie du langage,* Paris, Les éditions de Minuit,1977.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman,* Gallimard,1978.

BRECHT (Bertolt), *Petit organon pour le théâtre,* Paris L'arche, 1978.

GOLDMANN (Lucien), *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1959 .

GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel 1964.

GOLDMANN (Lucien), *Le structuralisme génétique*, Paris, Gonthier Coll. Médiations, 1977 .

LENINE, *Ecrit sur l'art et la littérature*, Moscou Coll. éditions du progrès, 1987 .

LUKACS (Georges), *La significations présente du réalisme*, Paris, Gallimard, 1960 .

LUKACS (Georges), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, Coll. Médiations, 1936 .

LUKACS (Georges), *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

LUKACS (Georges), *Marx et Engels historiens de la littérature*, Paris, L'arche, 1975.

LUKACS (Georges), *Problèmes du réalisme*, Paris, L'arche, 1975.

MACHEREY (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

MARX et ENGELS, *Sur l'art et la littérature*, Paris, Ed. Sociales, 1954.

PLEKHANOV (Georges), *L'art et la vie sociale*, Paris, Ed. Sociales, 1975.

حول اللسانيات

JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris ،Les Ed. de Minuit, 1963.

JAKOBSON (Roman), *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1976.

JAKOBSON (Roman) et POMORSKA (K), *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. Dialogue, 1980.

MOUNIN (Georges), *La linguistique*, Paris, Seghers, Coll., Clefs pour, 1968

MOUNIN (Georges), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard Coll. Tel 1963.

MOUNIN (Georges), *La sémantique*, Paris, Seghers, Coll. Clefs pour, 1972.

SAUSSURE (F. DE), Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1972

النقد البنيوى

الكتب

ADAM (Jean-Michel), *Le récit, Paris,* PUF, Coll. Que sais-je ? 1984

BAKHTINE (Mikhall), *Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE (Mikhall), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE (Mikhail), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil,1953, Coll. point.

BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 ،Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 ، coll. Points

BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 ، Coll. Points

BARTHES (Roland), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Coll. Tel quel, 1966.

BARTHES (Roland), *S/Z, Paris,* Seuil, 1970 ، Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 ،Coll. Points

BARTHES (Roland), *Leçon*, Paris, Seuil, 1978 ،Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES (Roland), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1985.

BARTHES (Roland) et NADEAU (N.), *Sur la littérature*, Grenoble, P.U.G., 1980.

BOURNEUF (Roland) et OUELLET (Real), *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., Coll. Littératures modernes, 1985.

DALLENBACH(Lucien), *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.

ECO (Umberto), *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 ، Coll. Points.

FOUCAULT (Michel), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT (Michel), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

GENETTE (Gérard), *Figures I*, Paris, Seuil, 1966 ، Coll. Points.

GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Seuil, 1969 ، Coll. Points.

GENETTE(Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1979.

GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1983.

HAMBURGER (Kâte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973.

MARGHESCOU (Mircéa), *Le concept de littérarité*, Paris, Mouton, 1974.

MOLINO (Jean) et GARDES-TAMINE (Joëlle), Introduction à l'analyse de la poésie, Paris, P.U.F., 2ème éd., 1987.

PROPP (Viadimir), Morphologie du conte, Seuil, 1965 ،Coll. Points.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.

RUWET (Nicolas), *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 ،Coll. *Idées.*

TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme, 2 . Poétique*, Paris, Seuil, 1968 ،Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971 ، Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 ،Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978 ،Coll. Poétique.

UBERSFELD(Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, Coll. Essentiel, 1982.

VAN-ROSSUM GUYON (Françoise), Critique du roman, Paris, Gallimard, 1970.

WEBER (Jean-Paul), *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, Paris, J.J Pauvert éditeur, 1966.

الدراسات

COHN (Doritt) et GENETTE (Gérard), "Nouveaux nouveaux discours du récit" ,*Poétique*, No194 61, Février 1985.

ECO (Umberto), "James Bond: une combinatoire narrative" dans :*L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 ، Coll. Points.

GENETTE (Gérard), "Frontières du récit", *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 ،coll. Points. GREIMAS (A.J.), "éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" ،*Lanalyse structurale du récit*.

HAHON (Philippe), "*le Horla de Guy de* Maupassant, essai de description structurale" , *Littérature*, No 4, décembre 1971.

GENETTE (Gérard), "Mélanges" ،"*Le français moderne*, No 2 avril 1974. Id., "Pour un statut sémiologique du personnage " , *dans Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977 ، Coll. Points.

GENETTE (Gérard), "Thème et effet du réel" , *Poétique*, ،No 64 , novembre 1985.

PRINCE (Gerald), "Introduction à l'étude du narrataire" ،*poétique* No 14, 1937 .

PRINCE (Gerald), "Thématiser "*Poétique* No 64, novembre 1985.

TODOROV (Tzvetan), "Les catégories du récit littéraire" , dans *L'Analyse structurale du récit*.

الكتب المشتركة التأليف

Théorie de la littérature, *Textes des Formalistes russes*, réunis et présentés par T. Todorov. Traduits par T. Todorov. Seuil, 1965.

TEL QUEL Théorie d'ensemble, Seuil, 1968.

علم النفس

FREUD (Sigmund), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

FREUD (Sigmund), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927 ،Coll. Idées.

FREUD (Sigmund), *Delire et rêve dans la "Gradiva" de Jensen*, Gallimard, 1949 ، Coll. Idées.

JUNG (C.G), *Essai d'exploration de l'inconsient*, éditions Robert Laffont, 1964 ، Coll. Folio.

ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1972.

RICOEUR (Paul), *Le conflit des interprétations essai d'heméneutique*, Seuil, 1969.

النقد المعتمد على الخيال

BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves*, Paris Librairie José Corti 1942.

BACHELARD (Gaston), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949، Coll. Folio.

RICHARD (Jean-Pierre) *Poésie et profondeur*, Paris, 1955 ، Coll. Points.

RICHARD (Jean-Pierre), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964 ، Coll. Points.

مراجع أخرى

BERNARD (Suzanne), Le *poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1958.

ELIOT (T.S.), *De la poésie et de quelques poètes*, Paris, Seuil, 1964.

HEGEL, *Esthétique*, 2 tomes, Paris, Flammarion, 1979.

POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature? Situations II*, Paris, Gallimard, 1948 ، Coll. Idées.

SARTRE (Jean-Paul), *Critiques littéraires (Situations)* Paris, Gallimard, 1947 ، Coll. Idées.

SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Gallimard, 1973 ، Coll. Folio.

مراجع حول الأدب المقارن ونظرية الاستقبال

الكتب

BRUNEL (Pierre), PICHOIS (Cl) et ROUSSEAU (A.M) *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983 ،Coll. U.

GILLET (Jean), *Le Paradis Perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*, Belgique, Liège, 1985.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978 .

JAUSS (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

V. ZIMA (Pierre), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard Editeur, 1985، Coll. Connaissance des langues.

الدراسات

CHEVREL (Yves), "champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches" dans Oeuvres et criques, N°XI, 2, 1986 .

MORTIER (Daniel), "Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception. en littérature comparée" dans *Oeuvres et critiques*, XI, 2, 1986.

الكتب المشتركة التأليف

Précis de littérature comparée, Direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, P.U.F., 1989.

La réception de l'oeuvre littéraire, Receuil d'études du colloque organisé par l'Université de Wroclaw. Sous la direction de Josef Heistein Woclow en 1983 ، *Romanica Wratislaviensia* XX.

الأعداد الخاصة من المجلات

Poétique No 39, Paris, septembre, 1979, " Théorie de la réception en Allemagne ."

Revue des sciences humaines No 189 ، Lille, 1983 - 1,"Le texte et ses réceptions".

كتب الأدب المقارن لكتاب عرب باللغة الفرنسية

CHEHAYED (Jamal), *La conscience historique dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola et dans les romans de Nagib Mahfuz*, Damas, Editions universitaires, 1983 ، diffusion en France :Maisonneuve et Larose.

TAHAR (Miftah), Taha Husayn sa critique littéraire et Ses sources *françaises* Tunis, Maison Arabe du Livre, 2 éme édition 1982

كتابات حول النقد

CABANES (Jean Louis) Critique littéraire et sciences humaines,, France, Toulouse, Privat éditeur, 1974.

DOUBROVSKY (Serge), Pourquoi la Nouvelle critique, Mercure de France, 1966، Denol Gonthier, Coll. Médiations.

FAYOLLE (Roger), La critique, Paris, Armand Colin, 1978 Coll. U.

PAVEL (Thomas), Le mirage linguistique, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

PICARD (Raymond), Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Paris, J.J. Pauvert, 1965.

TADIE (Jean-Yves), La critique littéraire au XXè siècle, Paris, Belfond, Coll. Les dossiers belfond, 1987.

TODOROV(Tzvetan), Critique de la critique, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1984.

TODOROV (Tzvetan), Mikhail Bakhtine le principe dialogique, suivi de : Ecrits du cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1981.

WELLEK (René) et WARREN (Austin), La théorie littéraire, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1971.

BRUNEL (Pierre) ،MADELENAT (D.) GLIKSOHN (J.M), COUTY (D.) La critique littéraire, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je ?, 1977.

Les chemins actuels de la critique, Direction Georges Poulet Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Union Générale d'Editions, 1968 ، Coll. 10/18.

La lecture littéraire, Actes du colloque de Reims, Direction Michel Picard, Paris, Editions, Clancier-Guenaud, 1987.

النقد والتاريخ العربيين باللغة الفرنسية

الكتب .

BENCHEICK (Jamal Eddine), *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1989.

KHEIR BEIK (Kamal), Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, Paris, Publications Orientalistes de France, Coll. Arrabiyya, 1978.

REIG (Daniel), Homo orientaliste, Paris, maisonneuve &Larose Coll. Islam-Occident, 1988.

TABARI, Les prophètes et les rois de Salomon à la chute des Sassanides, Chronique traditionnelle traduite par Hermann Zotenberg, Paris, Sindbad,1980.

TOMICHE (Nada), La littérature arabe traduite. Mythes et réalités, Paris, Geuthner, 1978.

TOMICHE (Nada), Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne, Paris, Maisonneuve et Larose, 1981.

TRABULSI (Amjad), La critique des arabes jusqu'au Vème siècle de l'Hégire (XIème siècle de J.C.), Damas, Institut Français de Damas, 1956

الأطروحات

HACHEN (Salih), Les tendances de la critique arabe entre 1950 et 1975، thèse de troisième cycle, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 1981.

KDOUH(Sami), La critique moderne arabe entre l'influence européenne et l'authenticité 1921 - 1965 ، thèse de troisième cycle, Université de Provence.

LALLOUCHE (Sald), la génèse des études de la littérature comparée dans le monde arabe, Thèse d'état, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III 1982

الدراسات

PERES (Henri), Les origines d'un roman célèbre de la littérature arabe moderne, Bulletin d'Etudes Orientales, tome X, Institut Français de Damas, 1944-1945

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

السيرة الذاتية

الدكتور/ محمد ولد بوعليبه

- دكتورا فى الأدب المقارن من جامعة السوربون ١٩٨٩ - ١٩٩٠

أستاذ الأدب المقارن منذ سنة ١٩٨٩ بقسمى اللغة العربية والفرنسية بجامعة انواكشوط كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

- رئيس سابق لقسم اللغة الفرنسية.
- رئيس تحرير مجلة حوليات كلية الآداب.
- رئيس جمعية النقد الأدبى الموريتانية.
- رئيس تحرير مجلة دراسات نقدية.

له بحوث كثيرة باللغتين فى أكثر من مجلة وطنية ودولية.

صدر له: كتاب **محاضرات فى الأدب والنقد** عام ١٩٩٩ عن منشورات جامعة نواكشوط.

كما صدر له بالفرنسية عن دار لارمتان بباريس سنة ٢٠٠٠:

CRITIQUE LITTERAIRE OCCIDENTALE

CRITIQUE LITTERAIRE ARABE

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٣٩٦٧ / ٢٠٠٢

هذه دراسة جادة فى الأدب المقارن بالمعنى العلمى الدقيق لهذا المصطلح، وما أقل الدراسات العربية المنهجية فى هذا المجال .

فنحن هنا بإزاء دارس معيارى يسعى لتخليص الدراسة النقدية من التحيز والغرض، وتحريرها من التخليط والغموض، لذلك فإنه يتناول إشكاليات التطبيق بنفس الاهتمام الذى تناول به إشكاليات التنظير، وهى إشكاليات تحسب للمؤلف الذى استطاعت معرفته الواسعة بالنقد الغربى، وتناوله الدقيق للنصوص العربية، وصرامته العلمية والمنهجية، أن تكشف لنا عنها وأن تمدنا عبرها بقضايا ثرية يحتاج النقد العربى إلى إدارة حواره الخصيب معها فى قابل الأيام .

د. صبرى حافظ

